

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
Facultad de Traducción y Documentación
Departamento de Traducción

LOS DOBLAJES EN ESPAÑOL DE LOS CLÁSICOS DISNEY

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Luis Alberto Iglesias Gómez

Dirigida por:

Dr. Fernando Toda Iglesia

Salamanca, 2009

A Fernando Toda, por sugerir el asunto
de esta investigación, pero, sobre todo,
por creer en mí *from day one*.

Agradecimientos

Quiero agradecer la inestimable colaboración de las siguientes personas, cuyas aportaciones son la sal de esta tesis doctoral: Sofía Bernar, Jorge Criscuolo, Eduardo Gutiérrez, Alfons Moliné, José Luis Ortiz, Charo Ovelar, David Pérez, Lucía Rodríguez Corral y todos los que hicieron www.doblajedisney.com.

También, a los profesores de traducción Lourdes Lorenzo, Ana María Pereira, Frederic Chaume, Fernando Toda, Ana Ballester, Aurora Bel, Eva Espasa y Juan Jesús Zaro, que creyeron en el interés de esta investigación y me abrieron los auditorios de sus facultades.

Gracias a Andrés Sánchez, a Phil Morris, a Jorge Díaz-Cintas, a Anna Vermeulen, a Manuel González de la Aleja y a Teresa Fuentes.

A los alumnos de Traducción que me han escuchado en clases, cursos y conferencias durante los últimos años, gracias por vuestra atención. Es verdad que enseñar es aprender dos veces.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto, por la posibilidad de descubrir, estudiar, aprender, enseñar y crecer, de buscar siempre la propia voz, y de atreverse a hacerla oír y a vivir como a uno le plazca.

Onwards, always.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
Una investigación “de gran angular”	1
¿Para qué escribir sobre traducción?	2
Los destinatarios de este estudio	3
Lo que el lector no va a encontrar en este estudio	5
La estructura de este trabajo y la organización de su contenido	8
1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA TRADUCCIÓN PARA DOBLAJE	13
1.1. ¿Quién es el traductor para doblaje?	13
1.2. El “pacto del doblaje”	13
1.3. Los tres pilares de la aceptabilidad	15
1.4. Las normas rectoras de la traducción de guiones para doblaje	16
1.5. La simplificación como procedimiento de adaptación habitual en la traducción de guiones de cine infantil	19
2. LAS ETAPAS Y EL MÉTODO DE ESTA INVESTIGACIÓN	21
2.1. Los primeros pasos	21
2.2. Las etapas de la elaboración de este trabajo	24
2.2.1. Las cuestiones de traducción en torno a las cuales gira este estudio	25
2.2.2. El método para el estudio de las películas, la selección y el análisis de los fragmentos	30
3. LOS OBJETIVOS DE ESTE ESTUDIO	33

4. LAS PELÍCULAS QUE ABARCA ESTE ESTUDIO	36
4.1. ¿Cuáles son los “Clásicos Disney”?	36
4.2. Relación de versiones originales y doblajes a los que hace referencia este estudio	37
5. BREVE HISTORIA DE LOS DOBLAJES DISNEY EN ESPAÑOL	42
5.1. Cerditos con acento francés	44
5.2. <i>Blanca Nieves y los siete enanos</i> : el primer largometraje de dibujos animados doblado al español... en los Estados Unidos	45
5.3. Los doblajes argentinos	48
5.4. Edmundo Santos	49
5.5. El comienzo de la “Etapa Santos”	51
5.6. Los doblajes Disney llegan a Ciudad de Méjico. Los Estudios Churubusco	51
5.7. Del “español neutro” a los doblajes localistas	53
6. LA PRÁCTICA DE LA RETRADUCCIÓN AUDIOVISUAL Y LOS NUEVOS REDOBLAJES DE LOS CLÁSICOS DISNEY	55
6.1. Los doblajes “canónicos”	56
6.2. Todo empezó con <i>La dama y el vagabundo</i>	58
7. EL HABLA DE LOS PERSONAJES	60
7.1. El idiolecto caracterizador de un héroe. El caso de Thomas O’Malley	61
7.1.1. O’Malley, gato mujeriego	62
7.1.2. O’Malley, gato burlón	63
7.1.3. O’Malley, gato de mundo	64
7.1.4. O’Malley, gato “enterao”	65
7.2. El idiolecto caracterizador de un villano. El caso de Honest John	66

7.3. El idiolecto caricaturizador: la traducción del habla de Doc y Sneezy	69
7.4. El idiolecto de un cascarrabias: la traducción de las burlas y quejas de gruñón	73
7.5. La brutalidad manipulada de los siete enanitos	78
7.6. El idiolecto caricaturizador: retrato de un chambelán pomposo	80
Pautas para la investigación y la docencia	84
 8. LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN LOS CLÁSICOS DISNEY Y SUS DOBLAJES EN ESPAÑOL	 86
8.1. Los ámbitos de distribución de las variantes del inglés	86
8.2. La distribución de la variación lingüística en los doblajes	89
Pautas para la investigación y la docencia	92
 9. EL TRATAMIENTO DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN LOS DOBLAJES EN ESPAÑOL DE LOS CLÁSICOS DISNEY	 93
9.1. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la traducción del inglés subestándar	94
Pautas para la investigación y la docencia	104
9.2. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la traducción del inglés formulístico	105
9.2.1. La traducción del lenguaje formulístico infantil	105
9.2.2. La traducción del lenguaje formulístico mágico	107
9.2.2.1. La traducción del estilo arcaico	108
9.2.2.2. La traducción del ritmo y la rima	115
9.3. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la traducción de la algarabía	126
9.3.1. La traducción de la algarabía	127
9.3.1.1. Un ejemplo de algarabía parcial de significado: la verborrea de Honest John	127
Pautas para la investigación y la docencia	130

9.4. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora:	
la traducción del habla de los niños	132
9.4.1. Los errores de pronunciación	132
• Traducción tal cual	132
• Corrección del error sin compensación	133
• Corrección del error y compensación en otro lugar	137
9.4.2. Los errores de conjugación	138
• Traducción tal cual	139
• Corrección del error sin compensación	140
• Corrección del error con compensación en otro lugar	142
• Omisión	142
Pautas para la investigación y la docencia	143
9.5. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora:	
la traducción del habla local	145
Pautas para la investigación y la docencia	147
9.6. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora:	
la re-creación de acentos extranjeros	149
9.6.1. Pautas generales para la recreación del habla de los extranjeros	152
9.6.2. La construcción del “itagnolo”	153
9.6.2.1. El inglés del gitano Stromboli	154
9.6.2.2. “Itagnolo” en <i>Lady and the Tramp</i>	158
9.6.3. Hablar como los indios	170
Pautas para la investigación y la docencia	174
9.7. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora:	
la traducción de unos acentos por otros	176
9.7.1. Los dos doblajes de la secuencia de los cuervos de <i>Dumbo</i>	178
9.7.1.1. Los esclavos africanos y el desarrollo del habla bozal en el Caribe español	182
9.7.1.2. El habla bozal y el español de los braceros chinos	184
9.7.1.3. <i>Jive talk</i> en inglés, bozal en español	185

11.3. No traducción	305
11.4. Supresión del referente (y posible sustitución por otro)	306
11.5. La traducción de referentes culturales culinarios	311
11.5.1. Érase una vez unos enanitos que comían pizza	313
11.5.2. Traducciones alimentarias en los doblajes de <i>Lady and the Tramp</i>	315
11.5.2.1. Traducir las diferencias en materia de cultura dietética	317
11.5.3. ¿Qué son las <i>ginger snaps</i> ?	319
Pautas para la investigación y la docencia	320

SUPLEMENTO AL CAPÍTULO

SP 11.1. La traducción de la intertextualidad en <i>Alicia en el País de las maravillas</i>	322
SP 11.1.1. El cuento “ <i>The Walrus and the Carpenter</i> ”	324
SP 11.1.2. El cuento “ <i>Father William</i> ”	326
SP 11.1.3. <i>Jabberwocky</i>	327
SP 11.1.4. <i>Merry unbirthday to you!</i>	329
SP 11.1.5. La petición de la oruga	330

12. EL HUMOR Y SU TRADUCCIÓN 335

12.1. La traducción del humor lingüístico con apoyo visual	337
12.1.1. La traducción del humor lingüístico con apoyo visual de imagen	337
12.1.2. La traducción del humor lingüístico con apoyo visual de imagen e inserto textual	339
12.2. La traducción del humor lingüístico sin apoyo visual	341
12.2.1. La traducción del humor basado en la paronimia	342
12.2.2. La traducción del humor basado en la polisemia	348
12.2.3. La traducción del humor basado en dichos y frases hechas	351

12.2.3.1. La traducción del humor de una frase hecha mediante interpretación literal	353
12.2.3.2. La traducción del humor basado en la modificación parcial de una frase hecha	356
12.2.4. La traducción del humor lingüístico basado en el malentendido	358
Pautas para la investigación y la docencia	361
13. LA EXPLICITACIÓN COMO PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN	362
13.1. Observaciones generales sobre la explicitación en Traducción	362
13.2. Formas de explicitación	364
13.2.1. La explicitación por sustitución	364
13.2.1.1. El desplazamiento focal en la explicitación por sustitución	365
13.2.2. La explicitación por amplificación	367
13.2.2.1. El desplazamiento focal en la explicitación por amplificación	369
13.3. Caso práctico 1: De Jumbo a Dumbo. Dos doblajes, dos tipos de explicitación	369
13.4. Caso práctico 2: La explicitación de nacionalidades en los doblajes de <i>Lady and the Tramp</i>	372
13.5. La explicitación y sus efectos	374
13.6. Caso práctico 3: Dos ejemplos de explicitación anuladora del efecto en <i>Bambi</i>	376
13.6.1. La muerte de la madre de Bambi	376
13.6.2. El nacimiento del hijo de Bambi	377
13.7. Caso práctico 4: Dos ejemplos de explicitación por sustitución intensificadora del efecto en el doblaje de <i>Pinocchio</i> (1940)	379
13.8. Caso práctico 5: Explicitación provocada por la búsqueda de la sincronía	381
Pautas para la investigación y la docencia	382

14. LA TRADUCCIÓN DE LOS INSERTOS DE TEXTO	383
Observaciones generales sobre los procedimientos de traducción de insertos de texto	384
Pautas para la investigación y la docencia	387
14.1. La traducción de las didascalias	389
14.1.1. La traducción al español de las didascalias de <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	389
14.1.1.1 Didascalias de prólogo	390
14.1.1.2. Didascalias de epílogo	399
14.1.2. Las didascalias de <i>Cinderella</i>	403
14.1.3. Las didascalias de <i>Sleeping Beauty</i>	407
14.1.4. El comienzo de <i>The Sword in the Stone</i>	409
14.1.5. La supresión de didascalias en el doblaje en español de <i>The Jungle Book</i>	411
14.1.6. <i>Robin Hood</i>	413
Pautas para la investigación y la docencia	416
14.2. La traducción de textos diegéticos	418
14.2.1. Textos diegéticos en <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	418
14.2.1.1 El disfraz de pordiosera	418
14.2.1.2. La manzana envenenada	422
14.2.1.3. El antídoto: el primer beso de amor	423
14.2.2. <i>Pinocchio</i> y la práctica del redibujado	425
14.2.3. La escena de los periódicos de <i>Dumbo</i>	426
14.2.4. Textos diegéticos en <i>Alice in Wonderland</i>	429
14.2.5. Cuando Peter Pan y Hook son los traductores	434
14.2.6. Cuando por no redibujar puede perderse un chiste	436
14.2.7. Cuando la etimología o el contexto ayudan a comprender un inserto (dos ejemplos de no-traducción procedentes de <i>101 Dalmatians</i>)	441

14.2.8. La traducción de “ <i>catnapper</i> ”, de “ <i>sleeping tablets</i> ” y de “ <i>Prime country goose a la provençal</i> ” en <i>Los aristogatos</i>	444
14.2.9. <i>Los rescatadores</i> , o el doblaje que no se redibujó	448
Pautas para la investigación y la docencia	453
14.3. La traducción de textos no diegéticos	455
14.3.1. Los textos no diegéticos de <i>Snow White</i>	455
14.3.2. Los insertos no diegéticos de <i>Pinocchio</i>	458
14.3.3. Los textos no diegéticos de <i>Dumbo</i>	460
14.3.4. Cuando el contexto no es suficiente para facilitar la comprensión	460
14.3.5. Textos no diegéticos en los doblajes de <i>Lady and the Tramp</i>	461
14.3.6. <i>101 Dalmatians</i> y las galletas “ <i>Kanine Krunchies</i> ”	461
14.3.7. Textos no diegéticos en <i>The Sword in the Stone</i>	462
14.3.8. Textos no diegéticos en <i>Robin Hood</i>	464
14.3.9. El caso de <i>The Rescuers</i>	465
Reflexiones sobre la traducción de insertos textuales no diegéticos	467
Pautas para la investigación y la docencia	468

SUPLEMENTO AL CAPÍTULO

SP 14.1. La traducción de textos genéricos	470
SP 14.2. ¿Alérgico, Mocososo o Estornudón? Las múltiples traducciones de los nombres de los enanitos.	475
SP 14.3. La conversación de Alicia con la oruga	484
15. REVISIÓN DE LOS OBJETIVOS PLANTEADOS	496
16. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES	498
16.1. La rentabilidad como criterio rector de los doblajes en español de los Clásicos Disney	498

16.2. El perfil del traductor de las versiones en español de los Clásicos Disney producidas desde 1940 a 1977	502
16.3. El estilo de traducción que caracteriza a las versiones en español de los Clásicos Disney producidas desde 1940 hasta 1977	505
16.3.1 Conclusiones sobre la práctica de la adaptación	506
16.3.2. Conclusiones sobre la práctica de la explicitación	509
16.3.3. Conclusiones sobre la traducción de insertos de texto	510
16.4. Coda	513
 BIBLIOGRAFÍA	 515
APÉNDICES	527

INTRODUCCIÓN

Una investigación “de gran angular”

Este trabajo de investigación es un estudio sobre los doblajes en español de los clásicos de dibujos animados producidos por los estudios Disney entre 1937 y 1977. No he elegido centrarme en estos cuarenta años por casualidad o capricho, sino porque opino que es el periodo más importante de la historia de la compañía. Por un lado, porque 1937 fue el año en que Walt Disney estrenó su primer largometraje de dibujos animados: *Snow White and the Seven Dwarfs*; y por otro, porque en 1977 se estrenó *The Rescuers* (película que cerró la “edad de plata” de la “edad de oro” de los largometrajes de dibujos animados de la factoría Disney) y murió Edmundo Santos, sin duda el nombre más importante en la historia del doblaje del cine de animación en lengua española, pues fue responsable, como traductor y director, de la mayoría de las versiones de estos clásicos que aún hoy los aficionados hispanohablantes siguen considerando “canónicas”.

Aunque dentro de los estudios sobre Traducción cada vez más investigadores escriben sobre traducción audiovisual en general o sobre alguna de sus modalidades en particular, sigo teniendo la impresión de que no abundan los trabajos dedicados al cine de dibujos animados, y de que en la mayoría de los publicados suele preferirse analizar aspectos demasiado específicos y reducidos¹. Por utilizar una metáfora, es como si en ellos se examinase con microscopio un centímetro cuadrado de la corteza de un árbol concreto en lugar de analizar el árbol entero, el bosque en que crece, o aquellos aspectos que emparentan ese árbol con los demás de su especie o de su entorno, o lo distinguen de ellos.

El asunto de investigación tan reducido de muchos de estos trabajos, consagrados al estudio de una parte tan pequeña del guión traducido de un largometraje (a veces no más que cuatro o cinco oraciones o un par de escenas), nunca satisfizo mis expectativas de lector interesado en la materia. Siempre me pareció un enfoque bienintencionado pero insuficiente. Posiblemente muy científico (si es que un artículo lo es por decir mucho sobre muy poco), pero escasamente instructivo y práctico. En este trabajo mi deseo es reivindicar el interés y el valor de la investigación “de gran angular”, que en absoluto me parece menos valiosa que la investigación “de

¹ Pueden resultar interesantes, entre otros, un par de artículos de Lorenzo y Pereira (2001 y 1999b) en los que se tratan fragmentos de los doblajes en español de los Clásicos Disney, concretamente de *Blancanieves y los siete enanitos* y de *Pinocho*.

microscopio”. Antes al contrario: precisamente creo que sus resultados son susceptibles de trasladarse a las aulas con más facilidad y de presentarse de forma más interesante y provechosa para los estudiantes de traducción, muchos de ellos futuros profesionales y profesores de la especialidad.

¿Para qué escribir sobre traducción?

Peter Newmark se pregunta: “*Why translation theory?*” (“¿Para qué la teoría de la traducción?”), y se responde con estas palabras:

Not to propound theories of translation, but mainly to help people who translate to make decisions by indicating all the possible choices and their merits and demerits, and making recommendations.²

Pienso que para eso precisamente merece la pena escribir sobre traducción y sobre traducciones. Otros asuntos que, utilizando la traducción como pretexto, como furgón en el que transportar sus exigencias y proclamar su ideología, encuentran tribuna y cabida en revistas especializadas en esta materia, me interesan mucho menos. Por lo que a mí respecta, encajarían mejor en el ámbito de la lingüística comparada, la filología, la sociología, la antropología o incluso la filosofía. Sus planteamientos pueden en ocasiones ser interesantes³ y hasta estimulantes, pero raramente estas publicaciones pasan con éxito mi particular “prueba del nueve”, a saber: ¿enseñan a traducir? O parafraseando a Newmark: ¿enseñan a nuestros alumnos a tomar decisiones indicándoles las opciones posibles, sus méritos y deméritos, y haciéndoles recomendaciones? En caso de que no, acepte el lector considerar al menos que el artículo que tenga entre manos, ya sea porque lo esté leyendo o porque lo esté escribiendo, pueda ser accesorio, complementario, suplementario de otros sobre traducción; que haya surgido a propósito de la traducción en general o de algún tipo en particular, pero que probablemente no verse en realidad sobre traducción aunque tal palabra figure en su título o en el de la revista que lo alberga.

Opino que una parte mayor de los artículos que los estudiosos de la traducción escriben sobre su disciplina debiera consagrarse a ofrecer a los profesores de traducción enfoques didácticos, herramientas y materiales que los ayuden a enseñar mejor sus

² “No para proponer nuevas teorías de la traducción, sino sobre todo para ayudar a que las personas que traducen tomen decisiones indicándoles todas las opciones posibles, con sus méritos y deméritos, y haciéndoles recomendaciones.” [Mi traducción]

³ Animo al lector a leer lo que Mayoral (1999: 151-156) escribe a este respecto.

asignaturas, y a ayudar a los traductores en activo, o a los estudiantes aspirantes a ello, a traducir mejor, o lo que es lo mismo: a tomar decisiones bien fundamentadas siempre y acertadas las más de las veces.

Ha leído bien el lector: acertadas. Pienso que en el ámbito de la Traducción es lícito hacer recomendaciones; es más: deben hacerse. En traducción no todo vale. No todas las traducciones son buenas. Siempre hay un criterio último de aceptabilidad, variable según las circunstancias y en razón de múltiples factores, que determina si una traducción es buena o es mala; o, incluso, si un texto que pretende ser una traducción lo es realmente. Quienes enseñamos traducción prescribimos porque nos obliga el sistema de evaluación, pero fundamentalmente porque nuestro cometido es enseñar a los alumnos a distinguir entre la buena traducción y la mala traducción, entre la traducción aceptable y la inaceptable. En definitiva, a que adopten el criterio de calidad que nos esforzamos en inculcarles y a que, cuando su experiencia como traductores los capacite para ello, lo afinen, lo mejoren y lo difundan con cada uno de sus trabajos y en todos ellos. Por eso creo que el descriptivismo no debe imperar en las aulas de las facultades de Traducción, so pena de dejar a su paso regueros de alumnos hambrientos de normas y reglas que los ayuden a caminar en esta profesión con paso razonablemente firme. Ciertamente es que una traducción no se resuelve únicamente con normas y reglas, pero por ellas se empieza, mediante ellas se adquiere el oficio, y de ellas eventualmente llega a perder conciencia el talento.

Los destinatarios de este estudio

Al emprender este trabajo de investigación dentro del área de la Traducción Audiovisual, mi deseo ha sido que su fruto tenga una vertiente aplicada. Por eso he pretendido escribir un trabajo de naturaleza eminentemente práctica que, ante todo, resulte útil a dos tipos de lectores distintos: por un lado, los estudiantes de traducción, y por otro, sus profesores. Mantienen estos dos grupos una maravillosa relación simbiótica de intercambio de conocimientos gracias a la cual unos y otros crecen y se desarrollan personal y profesionalmente.

Es delante de sus alumnos donde el profesor aprende día a día a enseñar mejor. A fin de que sus estudiantes atiendan de buen grado a sus enseñanzas, el docente dedicado se esforzará por afinar sus capacidades comunicadoras y, por qué no decirlo, seductoras, ¿o es que acaso no presenta su asignatura con la esperanza de que interese a los alumnos y éstos se apliquen en estudiarla? Al mismo tiempo, velará por que su

contenido evolucione con los tiempos, se mantenga fresco y sintonice con los gustos y la forma de aprender de sus alumnos, cambiantes de año en año, tanto los unos como los otros.

Desde el punto de vista de los profesores de traducción audiovisual, uno de los posibles atractivos de este trabajo es que reúne decenas de casos reales de traducción para doblaje a partir de los cuales organizar otras tantas clases o conferencias monográficas de especialización. Escójase cualquiera de ellos y exprímase al máximo.

Con frecuencia me he preguntado por qué los alumnos de la licenciatura de Traducción apenas consultan ni estudian los artículos y monografías que los estudiosos e investigadores, en muchos casos sus propios profesores, publican en revistas especializadas. He de responder que, por desgracia, opino que ni están escritos para ellos ni su finalidad suele ser ayudar a quienes traducen o aspiran a hacerlo. Su propósito primordial ni siquiera es brindar a los colegas profesores de traducción casos prácticos que estudiar con los alumnos o guiones de clases de probada eficacia mediante los que enseñar mejor sus asignaturas.

Una de las primeras cosas que se aprende en las facultades de Ciencias Económicas es que el precio de un bien (o sea, el valor de mercado que le confiere una sociedad) es inversamente proporcional a su oferta. Cuanto mayor es ésta, menor es aquél. En el saturado mercado español de publicaciones de investigación académica, ¿qué valor ha de conceder la “sociedad” universitaria a cada nueva publicación? Muy poco, si es cierto lo que se enseña a los aspirantes a economistas. No es de extrañar, entonces, que ni siquiera los profesores de traducción las utilicen regularmente en sus clases.

Otra cosa que también se aprende en las facultades de Ciencias Económicas es que los productores de cualquier bien buscarán siempre utilizar las materias primas más baratas y los procesos de producción más eficientes para producir con el menor costo posible y vender al mayor precio. Actualmente el mercado de la investigación universitaria en España lo compra todo y paga en “puntos” contantes y sonantes. Raro es el artículo que no encuentra hueco en alguna revista, aunque para ello deba aguardar varios años en lista de espera. Si es cierto lo que se enseña a los aspirantes a economistas, los productores de artículos, conscientes de ello, recortarán su gasto de tiempo de investigación y de conocimientos (sus principales materias primas) y simplificarán el proceso de producción con objeto de publicar y ganar más puntos (que no dinero, al menos inmediatamente) en menos tiempo. No es de extrañar, entonces, que

la calidad de los artículos publicados sea en algunos casos tan baja que ni siquiera los profesores de traducción inviten a sus alumnos de licenciatura a estudiarlos para mejorar su formación como traductores. Quienes nos interesamos por la enseñanza de la traducción, ¿no deberíamos preguntarnos por qué parece tan insalvable el abismo que separa las aulas de la investigación y si es posible tender puentes que faciliten el tránsito en los dos sentidos? Ahora que tanto se habla en Occidente del uso racional de los recursos y se quiere enseñar a las sociedades a no malgastar, ¿acaso la Universidad no debería esforzarse por aprovechar en las aulas la ingente cantidad de publicaciones académicas que actualmente sólo aprovechan a quienes las escriben?

Lamentablemente, todo lo expuesto afecta también y en gran medida a las tesis doctorales, por lo general poco difundidas y raramente estudiadas, ni siquiera en las clases de segundo ciclo de la licenciatura de Traducción. Lo cual me lleva de nuevo a hablar de este trabajo de investigación en concreto.

Lo que el lector no va a encontrar en este estudio

Este trabajo de doctorado tal vez no resulte una tesis doctoral al uso. Para empezar, y con el deseo de evitar al lector el tedio de volver a leer lo mismo que a buen seguro habrá leído decenas de veces antes en trabajos similares, busca ser original desde la primera hasta la última página. Durante los años que he dedicado a esta investigación creo haber recopilado datos y material suficiente para escribir un trabajo doctoral interesante, novedoso y valioso. Interesante, porque los doblajes al español de los “Clásicos Disney” raramente han sido objeto de estudio para los investigadores de la traducción, al menos, y que yo sepa, en España. Novedoso porque, precisamente debido a lo anterior, la información que presento en los cientos de páginas que siguen a esta introducción es poco conocida o desconocida del todo. Y valioso, porque estoy convencido de que a partir de ella cualquier profesor de traducción audiovisual puede diseñar decenas de clases sobre traducción de guiones para doblaje y de que cualquier alumno interesado en la materia puede, no sólo aprender sus rudimentos, sino principios y procedimientos que mejoren su competencia como traductor de esta clase de textos.

Por eso el lector no encontrará aquí ningún capítulo consagrado a lo que se da en llamar “Revisión de la literatura” o “Estado de la cuestión”⁴, y que por lo general se

⁴ Recomiendo al lector interesado la lectura de dos tesis doctorales donde, entre otros aspectos, se trata éste con detalle: la de Hernández Bartolomé (2008) sobre la traducción de la oralidad en el cine de animación, y la de Martínez Sierra (2004) sobre la traducción del humor en la serie de televisión *Los*

presenta en forma de más de un centenar y medio de páginas en que el aspirante a doctor repite, parafraseándolo o citándolo palabra por palabra, lo que otros antes que él han dicho sobre su ámbito del saber y su especialidad concreta para demostrar erudición y hacerlo encajar con sus propios planteamientos. Por desgracia, las palabras de otros investigadores terminan a menudo por formar un corsé en el que el doctorando se ve obligado a embutir sus propias ideas con mayor o menor éxito, cosa que raramente conseguirá si ha desarrollado sus propias opiniones sobre el asunto y quiere realmente aportar su particular minúsculo grano de arena a su campo de estudio.

Lo anterior no obsta para que, consciente de que va a ser calificado por un tribunal, haya tratado de redactar este trabajo con el estilo riguroso, metódico y exhaustivo que se espera de un aspirante a doctor, así como con la obligada deferencia a los investigadores de cuyas publicaciones he tomado prestadas ideas y puntos de vista. No han sido muchos; poquísimos, incluso, en comparación con la proporción de autores citados por página que suele ser habitual en este tipo de trabajos de investigación. Esto es así por las siguientes razones.

En primer lugar, y de capital importancia, porque opino que prácticamente todo lo que merece la pena ser contado a propósito de los doblajes en español de los “Clásicos Disney” se encuentra en las propias películas, o más exactamente, en sus guiones, originales y traducidos. Este trabajo versa sobre estos largometrajes, no sobre lo que otros investigadores han escrito a propósito de la traducción, del cine, del doblaje, del humor, de la manipulación, de la ideología o de cualquier otro tema que pueda relacionarse, a mi juicio siempre tangencialmente, con el modo en que los guiones originales de estas películas se tradujeron para ser doblados en español; o lo que para mí viene a significar lo mismo: con el modo en que se resolvieron las principales dificultades de traducción.

Escribir sobre las opiniones de otros autores (parafraseándolas o reproduciéndolas palabra por palabra) acerca de qué es traducción, qué es la traducción audiovisual, qué significa el adjetivo audiovisual, si es posible traducir, qué es el doblaje, qué es la sincronía, qué significa naturalizar una traducción, y tantos y tantos conceptos más, me hubiera llevado a buen seguro un par de centenares de páginas. Como a todos. Para mí eso sólo suponía tardar doscientas páginas más en llegar al meollo de lo que deseo exponer. Me interesa la traducción y el traducir, no ser ni

Simpsons. La bibliografía del final de este estudio incluye las referencias de estos y otros trabajos sobre traducción audiovisual.

parecer erudito. Además, creo que las ideas y las opiniones no pertenecen a las personas que las publican. Mencionar a ciertos investigadores concretos, siempre los mismos, cada vez que en un trabajo de este tipo se utilizan las palabras “norma”, “función”, “equivalente”, “cultura” o “manipulación” y similares, me parece un ejemplo de arrogancia y vanidad. ¿Acaso un traductor que reflexione un poco sobre su trabajo no llega a plantearse y a formular, al menos en su fuero interno, conceptos parecidos sin necesidad de haber leído a tal y cual estudioso? Desde luego que sí. A mí mismo me ha sucedido, y por eso este trabajo incluye tan pocas citas. Las que hay son de tres tipos: las obligadas por deferencia a los autores cuyos trabajos me han iluminado y ofrecido puntos de vista útiles en que no había reparado; las incluidas por comodidad, en las cuales copio palabra por palabra lo que otros han expresado muy bien antes que yo para evitarme el esfuerzo de decirlo peor yo mismo; y las citas para saber más, cuyo único fin es apuntar otras fuentes a las que el lector puede acudir para leer más sobre una cuestión, no necesariamente en sintonía con lo que yo digo.

Una de las diferencias entre el traductor y el estudioso de la traducción es que aquél suele estar demasiado ocupado traduciendo como para publicar sus ideas en revistas académicas. Un problema añadido es que sólo eso no le hubiese bastado, porque hubiera necesitado publicarlas buscando diferenciarse significativamente de quienes antes que él han escrito sobre lo mismo.

El estudioso con afán publicador pugna por aportar sus propias definiciones, por poner sus límites particulares a los conceptos usuales, por establecer sus propias clasificaciones de géneros, modalidades, tipos y subtipos, de clases y subclases, y muy frecuentemente, por acuñar nueva terminología, por extraña que resulte, con la esperanza de que cuaje y se extienda. A mi modo de ver, semejante proliferación de términos, conceptos y tipologías sólo ayuda a levantar una confusa babel en la que es imposible comunicarse. Imagine el lector qué ocurriría si, durante una conversación normal, tuviera que estar explicando constantemente a su interlocutor qué entiende por cada uno de los conceptos que emplea, cuántas personas los emplean de la misma manera, cuántas lo hacen de manera distinta, y con qué sentido utiliza cada palabra que pronuncia, además de explicar el significado de cada uno de los neologismos que uno mismo ha acuñado para uso personal. La antítesis de la economía y de la comunicación eficaz, de la claridad y la precisión, pero lo normal en tantas publicaciones académicas de investigación.

Así, antes de empezar realmente a contar lo que de original desean aportar, los aspirantes a doctores se sienten en la obligación de dejar constancia del bando terminológico en que militan, explicando a qué autor siguen cada vez que utilizan un concepto. El problema es que los propios doctorandos se dan cuenta de que muchas veces no quieren ni pueden seguir a nadie, y de que, como las definiciones de otros se les quedan “cortas”, deben matizarlas según su propio criterio. O lo que es lo mismo: las definiciones de los otros no les valen. Y eso me parece normal y natural. No es más que la prueba de que todos somos distintos, de que ninguno piensa igual que el prójimo, y de que todos tenemos nuestra forma de ver y entender las cosas.

El afán, excesivo y desesperado, a mi juicio, por precisar y delimitar conceptos me parece estéril y contraproducente. El eminente físico David Bohm lo expresó magníficamente cuando dijo que definir una sola cosa de manera exhaustiva es imposible, pues obligaría a definir el universo entero. Todo está relacionado con todo, y por eso conviene que los investigadores aprendamos a vivir aceptando el hecho de que los conceptos tienen paredes porosas.

Si yo hubiese dejado constancia en este trabajo de cada uno de los matices y de cada una de las relaciones que han suscitado en mi cabeza las palabras, los términos y los conceptos que he utilizado para escribirlo, terminarlo me hubiera llevado una vida entera. Por suerte, creo, y pensando que mis lectores serán buenos entendedores, decidí redactarlo con un lenguaje claro y no lastrado en exceso por la terminología.

La estructura de este trabajo y la organización de su contenido

Este trabajo está estructurado en cuatro bloques cuyos ejes principales son, a grandes rasgos, los siguientes.

- **Bloque 1:** consideraciones generales sobre la traducción de guiones para doblaje. Etapas de esta investigación. La elaboración de este trabajo y sus características.
- **Bloque 2:** historia y actualidad de los doblajes Disney en español.
- **Bloque 3:** estudio de la traducción para el doblaje en español de los guiones de los Clásicos Disney a partir de las tres cuestiones de traducción sobre las que versa este trabajo, a saber: la traducción del habla de los personajes, la de los referentes culturales y la de los insertos de texto en lengua origen.
- **Bloque 4:** recapitulación y conclusiones.

Paso a describir más detalladamente cada uno de ellos.

BLOQUE 1: Consta de cuatro capítulos.

Capítulo 1

Expongo aquí observaciones de carácter general sobre la traducción para doblaje. Se describe la figura del Traductor, que, lejos de ser un ente abstracto, aglomera en realidad una serie funciones concretas ejecutadas por un número variable de personas que pueden manipular directamente el guión traducido y son en conjunto responsables de la forma y el contenido de la pista de diálogos de la versión doblada.

Expongo también el concepto del “pacto del doblaje” en virtud del cual esta modalidad de traducción resulta eficaz y aceptable. Enumero y explico asimismo los tres pilares sobre los que se mantiene dicha aceptabilidad —la sincronía, la interpretación de los actores de doblaje, y la traducción veraz y pertinentemente adaptada de los diálogos— y las dos normas fundamentales que, a mi juicio, rigen la traducción de guiones para doblaje, a saber: la adaptación y la explicitación.

A continuación describo los tipos de elementos lingüísticos sobre los que actúa la adaptación y los tres procedimientos principales por los que opera: naturalización, eufemización y estandarización. También trato la simplificación como procedimiento de adaptación habitual en el cine infantil.

Los capítulos 2 a 4 se refieren a las etapas y al desarrollo de esta investigación, así como a la elaboración y a las características del trabajo que el lector tiene en sus manos:

Capítulo 2

Aquí describo los primeros pasos de esta investigación, que comenzó con una serie de entrevistas con profesionales y especialistas del doblaje y la traducción para cine. Enumero también las cuestiones de traducción que decidí abordar (a saber: la traducción del habla de los personajes, la de los insertos de texto y la de los elementos estrechamente vinculados a la cultura de origen), las que no (la traducción de las canciones) y los motivos de esta decisión.

Explico asimismo el método que he seguido para trabajar con las películas que estudio en este trabajo, especialmente en lo tocante a la selección y al análisis de fragmentos.

Capítulo 3

Explico los cuatro objetivos de este trabajo de investigación, que son, brevemente:

- determinar tendencias que describan el estilo de traducción que caracteriza a los doblajes en español de los “Clásicos Disney” hasta 1977;
- aportar a la historia de la traducción al español datos muy poco conocidos sobre la traducción de un tipo de textos audiovisuales que, sin embargo, tiene una difusión vastísima; es el caso de la traducción de los guiones de los Clásicos Disney, un conjunto de películas que aún se sigue viendo en todo el ámbito hispánico;
- ofrecer a la didáctica de la traducción audiovisual un compendio de ejemplos y casos reales de traducción de guiones para doblaje a partir del cual se puedan ilustrar algunos de los procedimientos más comunes de esta modalidad de traducción;
- ofrecer a los estudiantes de la licenciatura y el doctorado en Traducción e Interpretación, hayan estudiado o no la traducción audiovisual, un texto de referencia que los familiarice con la práctica y las dificultades de esta modalidad de traducción mediante el comentario de casos reales.

Capítulo 4

Explico aquí el origen de la denominación “Clásicos Disney” y ofrezco la relación de películas en versión original en inglés y doblajes en español que he tenido en cuenta para elaborar este estudio. Expongo también los motivos que han determinado la selección de las películas analizadas.

BLOQUE 2: Consta de dos capítulos, el 5 y el 6.

Capítulo 5

Este capítulo es una breve historia de los doblajes de dibujos animados Disney en español, desde los primeros realizados en París y en EE.UU. con actores no hispanohablantes, hasta los doblajes “localistas” de la actualidad, pasando por la etapa de doblajes dirigidos en Argentina y la más larga de doblajes en los estudios Churubusco de la ciudad de México. A mi juicio, este capítulo resulta sumamente

informativo, pues, que yo sepa, es la primera vez que se publica una cronología sobre este asunto, tanto dentro del ámbito universitario como fuera de él.

Capítulo 6

En este capítulo abordo la cuestión de la retraducción audiovisual, especialmente la que afecta a los doblajes en español de los Clásicos Disney.

BLOQUE 3: Es el núcleo de este trabajo de investigación. Comprende desde el capítulo 7 al 14. Al final de cada uno incluyo una lista de “Pautas para la investigación y la docencia” en que se recapitulan las ideas más importantes y se sugieren líneas de trabajo para investigadores y docentes de la traducción.

Para los lectores verdaderamente interesados he incluido al término de algunos capítulos unos “Suplementos”. En ellos abundo en las ideas centrales de cada capítulo mediante el comentario de nuevos ejemplos que, debido a su número o a su extensión, he juzgado oportuno ofrecer aparte.

Los capítulos del 7 al 12 constituyen un amplio estudio de las formas en que se ha practicado la adaptación como norma traductora fundamental en los doblajes de las películas seleccionadas. A lo largo de este bloque ofrezco numerosos ejemplos de los tres procedimientos principales bajo los que esta norma se plasma, a saber: la naturalización, la eufemización y la estandarización.

El detalle de los asuntos tratados en cada capítulo es el siguiente:

Capítulo 7: la creación de personajes y personalidades mediante el idiolecto caracterizador.

Capítulo 8: la variación lingüística en las versiones originales de los Clásicos Disney y en sus doblajes en español.

Capítulo 9: el tratamiento de la variación lingüística en los doblajes en español de los Clásicos Disney. La traducción del inglés subestándar, la del inglés formulístico infantil y mágico, la traducción de la algarabía, la traducción del habla de los niños y del habla local, la re-creación de acentos extranjeros y la traducción de unos acentos por otros. En este capítulo presento gran cantidad de información nunca antes publicada que interesará tanto a los especialistas de la traducción como a los lectores curiosos que deseen conocer los entresijos de la traducción para doblaje. Le siguen ocho suplementos en los que analizo otros tantos ejemplos de traducción de lo que llamo “variación lingüística caracterizadora”.

Capítulo 10: instancias de adaptación naturalizadora, simplificadora, eufemizadora y “caprichosa” (o de difícil justificación) de elementos lingüísticos no relacionados con acentos, dialectos ni jergas. Este capítulo se acompaña de cuatro suplementos.

Capítulo 11: la traducción de los referentes culturales. También se trata la de los referentes alimentarios. Incluyo un suplemento sobre la traducción de la intertextualidad.

Capítulo 12: la traducción del humor lingüístico con apoyo visual de imagen y de insertos de texto. En este capítulo se estudia mediante el análisis de ejemplos la traducción del humor basado en la paronimia, en la polisemia, en dichos y frases hechas, y en malentendidos.

Los análisis de los capítulos 13 y 14 toman una dirección distinta.

Capítulo 13: la explicitación como procedimiento normal de la traducción de guiones para doblaje. Este capítulo incluye cuatro casos prácticos.

Capítulo 14: trato aquí con largueza la traducción de los insertos de texto, divididos en tres tipos principales: didascalias, textos diegéticos y textos no diegéticos. A su término ofrezco tres suplementos sumamente informativos. Con este capítulo concluye el Bloque 3.

BLOQUE 4: En este bloque recapitulo los hallazgos y las ideas principales evidenciados por la investigación y extraigo las conclusiones pertinentes para satisfacer el primero de los objetivos de este estudio, a saber: determinar las tendencias que describen el estilo de traducción que caracteriza a los doblajes en español de los Clásicos Disney hasta 1977. También planteo futuras líneas de investigación.

La relación de obras y trabajos consultados y citados, la de películas estudiadas, más un apartado de apéndices ponen punto final a esta tesis.

1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA TRADUCCIÓN PARA DOBLAJE

1.1. ¿Quién es el traductor para doblaje?

Entiendo que la versión final de un guión traducido para doblaje es un “guiso” en que participan al menos dos cocineros, dos profesionales que, en un sentido lato, pueden identificarse como traductores: el traductor propiamente dicho y el director/adaptador de doblaje. Éstos suelen ser los dos agentes encargados del texto del guión traducido previo a interpretación por los actores y a su grabación. En España aún no es habitual que el traductor haga el trabajo del ajustador o, si lo hace, que el director de doblaje no modifique posteriormente el guión traducido y ajustado que produce el traductor. Así en este trabajo me refiero a cada uno de ellos particularmente o a los dos conjuntamente con el término “el traductor”.

No conviene obviar tampoco la intervención en el guión traducido para el doblaje del supervisor de la productora, que también tiene voz y voto en la forma final de éste y en la interpretación de su contenido por los actores de doblaje.

1.2. El “pacto del doblaje”

El doblaje de películas funciona como modalidad de traducción audiovisual en virtud de un pacto tácito por el cual el espectador accede a suspender su incredulidad a fin disfrutar de la ilusión fundamental que le propone el doblaje, a saber: la de que los actores y personajes animados de la pantalla hablan el idioma del espectador. Es un pacto, por tanto, que se fundamenta en la voluntad de cooperación del espectador, sin la cual no es posible. Sobre este particular Viaggio (2004: 292) afirma lo siguiente:

La suspensión del descreimiento es parte decisiva de la motivación consciente que rige el acto de comprensión de todo destinatario de cualquier tipo de traducción o doblaje.

Precisamente porque los detractores del doblaje se niegan a cooperar de este modo, esta modalidad de traducción es despreciable para ellos a pesar de ser tradicionalmente idónea para un número ingente de espectadores en todo el mundo.

Creo que es demasiado pretencioso afirmar que el doblaje pretende conseguir que su destinatario tome por original la versión derivada que se le presenta. Eso quizá llegase a lograrse antiguamente en algunos casos, pero pienso que en nuestros días son demasiados los elementos que lo impiden. Para empezar, las campañas de promoción de

las películas. Las grandes productoras exportan sus largometrajes a otros países acompañándolos con apariciones públicas de sus actores protagonistas, que conceden entrevistas, participan en actos promocionales e incluso intervienen en documentales sobre las vicisitudes del rodaje de la película (los famosos “*Making of*” que suelen incluirse en las versiones para DVD).

Es imposible que el doblaje neutralice el efecto de este tipo de acciones publicitarias hasta el punto de conseguir que el espectador acuda a la sala de cine obviando que va a ver un producto audiovisual extranjero. Repito: la ilusión que debe producir el doblaje es únicamente la de que los actores y personajes de la pantalla hablan el idioma del espectador durante el tiempo que dura la película, más allá del cual todo el mundo sabe que la lengua materna de Tom Cruise, por ejemplo, es el inglés, lo cual no resta eficacia al doblaje como modalidad de traducción idónea para aquellos dispuestos a aceptarla.

La voluntad de cooperación del espectador del doblaje es consecuencia de su deseo de disfrutar con la película. La presencia activa de este deseo primordial de disfrute es de gran ayuda para el traductor y el director del doblaje, pues les va a permitir tomarse casi toda clase de licencias a la hora de producir un guión para doblaje.

El “casi” de la oración anterior es muy importante, pues indica que, de entre el abanico de posibles decisiones que pueden ser tomadas, algunas podrán ser incorrectas. Esta noción de “lo correcto” implica la existencia de unos criterios de corrección que el doblaje deberá tener en cuenta si busca ser aceptado (y todos los buscan; lo contrario sería absurdo). La existencia de dichos criterios de corrección implica la de unas normas, las cuales inevitablemente generarán unas expectativas, pues se esperará que, una vez establecido y asentado en el conjunto de normas concreto en el sistema sociocultural que las produce, todo producto que pretenda ser identificado como un buen doblaje las siga.

Desde este punto de vista, un doblaje bueno será aquél que responda a las expectativas sobre lo que ha de ser un buen doblaje. Son muchos y muy distintos los jueces facultados para pronunciar ese veredicto: los actores y directores de doblaje, cuya profesión los capacita para discriminar entre buenos y malos doblajes; las productoras, que siempre buscarán comprar el doblaje más idóneo, en términos de calidad y precio, para cada tipo de película; o los especialistas anónimos aficionados al doblaje, que en sus círculos defenderán sus favoritos. Sin embargo, en mi opinión el juez último es el público que paga una entrada a una sala de cine para ver una película doblada. A

satisfacer sus expectativas y granjearse su favor se dirigen en última instancia los esfuerzos de todos los que intervienen en la producción de una versión doblada.

Creo que la siguiente cita de Viaggio (2004: 293) resume sucintamente todo lo que he intentando explicar:

El criterio fundamental de la traducción fílmica (...) es, desde luego, el de la aceptabilidad. La comedia tiene que hacer reír, los diálogos dramáticos emocionar, etc. Huelga señalar el tipo de “libertades” a que obliga todo este tremendo cúmulo de restricciones. Pero lo que sigue sin ser negociable al cabo es la identidad global pertinente entre LPIo [lo que el autor del texto original quiere decir] y LPCi [lo que comprende el receptor del texto traducido], que es lo único que permite decir que los subtítulos o el doblaje son una traducción pertinente. *[Los corchetes son míos.]*

1.3. Los tres pilares de la aceptabilidad

A mi juicio, los tres pilares maestros sobre los que se sostiene un doblaje aceptable, que al mismo tiempo son los tres factores principales a partir de los cuales juzgar su calidad, son los siguientes:

1. **La sincronía.** Por orden de importancia, los tres tipos principales de sincronía que todo doblaje debe procurar son: **la sincronía prosódica** (que el comienzo y el final de las intervenciones dobladas de los personajes coincidan siempre con el de los movimientos de sus labios), **la sincronía fonético-articulatoria** (que los sonidos de las intervenciones dobladas coincidan suficientemente con los que articulan las bocas de los personajes), **la sincronía cinésica** (que el contenido, la entonación y el énfasis de las intervenciones dobladas se corresponda con los gestos y movimientos de los personajes y esté coordinado con ellos).
2. **La interpretación de los actores de doblaje.** Es fundamental que la selección de voces para doblaje sea correcta. Cada una debe resultar adecuada para su personaje (principalmente, corresponder con el aspecto físico y el carácter de éste) y todos los actores de doblaje deben ofrecer interpretaciones ajustadas y creíbles. Dicho simple y llanamente: las voces del doblaje deben “pegarse” a los personajes como si fuesen las suyas originales. En el caso de las producciones de animación de los estudios Disney, la empresa Disney Character Voices supervisa el elenco de voces dobladoras y vela por que sus cualidades se asemejen lo más posible a las de las originales.

3. **La traducción veraz y pertinentemente adaptada de los diálogos.** El doblaje debe basarse en una traducción veraz del guión original, pero adaptada allí donde sea conveniente para reproducir el fin pragmático del texto original (como dice Viaggio, la comedia tiene que hacer reír y los diálogos dramáticos emocionar, lo que significa que en doblaje toda traducción se supedita y sirve al efecto global pretendido por el texto) garantizar la comprensión de la información sustancial y evitar la confusión. Además, el guión traducido no debe en ningún momento entrar en contradicción con la información que suministren las imágenes proyectadas en la pantalla.

En la medida en que no se cumplan estas condiciones, las “trampas” y “trucos” quedarán al descubierto y se romperá la ilusión fundamental que el doblaje debe procurar en todo momento. Se impedirá que el espectador disfrute de la película con normalidad y éste dejará de cooperar con el doblaje deficiente que se le está ofreciendo. El pacto sobre el que se asienta el doblaje como modalidad de traducción se habrá roto y el acto de comunicación audiovisual habrá fracasado.

1.4. Las normas rectoras de la traducción de guiones para doblaje⁵

[...] Translation for dubbing really requires adaptation. It's not just a question of translating dialogues, they have to be rewritten. In fact, that's exactly what we do. We write dialogues for the screen, except the lines have already been spoken by the screen actors and we have to find a text that fits their lip movements and the length of the utterance, as well as their gestures, the situation, the character, and the setting, not to mention what they are actually saying.

Paquin (2005)⁶

El director del doblaje suele manipular el guión traducido para procurar las sincronías necesarias en grado suficiente. Lo normal es que esta tarea no sea responsabilidad del traductor⁷, como tampoco lo es, lógicamente, obtener de los actores de doblaje unas

⁵ Sobre este particular es interesante el artículo de O. Goris (1993) citado en la bibliografía.

⁶ “Al traducir para doblaje hay que adaptar. No es sólo una cuestión de traducir diálogos, sino de volverlos a escribir. De hecho, a eso exactamente nos dedicamos. Escribimos diálogos para la pantalla con la salvedad de que las frases ya las han pronunciado los actores de la película y de que tenemos que encontrar un texto que encaje con el movimiento de sus labios y la duración de lo que dicen, así como con sus gestos, la situación, el personaje, el entorno y, por si eso fuera poco, con lo que están diciendo realmente.” [Mi traducción]

⁷ En España el traductor suele limitarse a entregar al estudio de doblaje una versión del guión original en lengua meta. Lo normal es que, a continuación, sea el director del doblaje quien la modifique para ajustar

interpretaciones óptimas. Por lo tanto, de los tres factores que determinan la calidad de un doblaje sólo uno, la traducción veraz y pertinentemente adaptada de los diálogos, compete directamente al traductor. Si lo desea, éste podrá ocuparse también de que la duración de las intervenciones traducidas se ajuste lo más posible a la de las originales y de que sus sonidos se correspondan con los que se articulan visiblemente en pantalla, a sabiendas de que no le pagarán por ello salvo que se lo hayan encargado.

Opino que las dos normas fundamentales que rigen la traducción de guiones para doblaje son **la adaptación y la explicitación**. Adaptando donde sea necesario se evita provocar extrañeza, incompreensión y confusión en el espectador del doblaje. Explicitando donde sea necesario se consigue producir una traducción que no falte a la verdad del guión original por decir menos que él o decirlo inexactamente.

La adaptación actúa sobre dos tipos de elementos: **elementos viso-lingüísticos** y **elementos lingüísticos puros**. Esencialmente, los elementos viso-lingüísticos son los insertos de texto, es decir, los textos escritos que se ven en pantalla en la lengua original (una carta que lee un personaje, una pintada en un muro, un cartel informativo, etc.). De todos los que pueden aparecer una película, es obligatoria la traducción de aquéllos que transmitan información importante para el desarrollo del argumento, y recomendable la de los demás. Traducirlos implicará adaptarlos –transformarlos, si se prefiere— mediante un cambio de canal (pasando del canal visual al auditivo, como cuando se ofrece mediante una voz fuera de plano la versión en lengua meta de un texto que se ve en pantalla en lengua original sin sonorización), añadiendo imágenes (como cuando se incorpora un rótulo o un subtítulo) o sustituyendo unas imágenes por otras (como cuando se redibuja un inserto de texto para ofrecerlo en lengua meta).

Para adaptar lo que llamo “elementos lingüísticos puros” los procedimientos principales son tres: **la naturalización, la eufemización y la estandarización**.

Por naturalizar entiendo adaptar una unidad del guión original para que resulte más familiar a los destinatarios del doblaje. Dicha adaptación suele comportar la sustitución de la unidad en cuestión por otra equivalente o equiparable propia de la cultura meta o que resulte menos extraña a ella (por ejemplo, traducir *apple dumplings* por manzanas asadas o “The Dave Matthews Band” por “The Rolling Stones”⁸).

la duración de las intervenciones y sus sonidos a las imágenes de la pantalla. Por entender que el traductor es quien debiera ocuparse de introducir estas modificaciones en el guión traducido, en algunas facultades universitarias de España se enseña también a ajustar guiones a los alumnos de traducción para doblaje.

⁸ Con este ejemplo inventado sólo pretendo señalar que, si el contexto lo permite, puede considerarse a “The Rolling Stones” como una traducción naturalizadora válida de “The Dave Matthews Band”. Los

Elementos lingüísticos puros susceptibles de ser naturalizados son los nombres de los personajes, los nombres de alimentos y comidas, los refranes y proverbios, los insultos y juramentos, las pronunciaciones regionales (por ejemplo, cuando se “naturalizan” acentos británicos “traduciéndolos” por distintas variantes regionales del español como el andaluz, el argentino o el mejicano) y, en general, los llamados “referentes culturales” (aunque no todos. Para traducir los nombres de muchos organismos oficiales extranjeros puede bastar con calcarlos; por ejemplo, traducir Federal Reserve como “La Reserva Federal”. Una traducción más naturalizadora sería “El Banco de los Estados Unidos”).

Al eufemizar un elemento lingüístico cuya traducción directa resulte inapropiada o tabú en la cultura meta, el traductor sustituye ésta por otra que no genere rechazo en los receptores. Si bien todos los procedimientos de adaptación buscan producir una traducción aceptable, conviene subrayar que la eufemización busca sobre todo evitar el rechazo. Elementos susceptibles de ser eufemizados son el lenguaje vulgar y soez, las alusiones ofensivas a personas y grupos, y el lenguaje sexual, entre otros.

La estandarización es un procedimiento mediante el cual se neutralizan los rasgos no estándar de las diferentes variantes de habla utilizadas en la versión original de una película empleando en la traducción la variante estándar de la lengua meta. Estandarizar comporta “elevar” los rasgos de naturaleza subestándar y “rebajar” los de tipo más culto y sofisticado hasta nivelarlos con el estándar vigente. Ésta es la forma habitual de tratar la variación lingüística y, en particular, los idiolectos caracterizadores con los que los guionistas dotan de personalidad a los distintos personajes de una película. Elementos susceptibles de ser estandarizados son las pronunciaciones regionales, los elementos lingüísticos dialectales (de la clase que sean: sintácticos, léxicos, morfológicos, etc.), el lenguaje argótico y las jergas.

Al explicitar se busca producir una traducción tan informativa como el texto original y, con frecuencia, incluso más clara. En el caso de la traducción para doblaje, explicitar equivale a hacer expresas informaciones que el guión original ofrecía sobreentendidas o, incluso a veces, que no aportaba en absoluto. El objetivo es evitar que la traducción comporte pérdidas de información y complementarla con datos que puedan facilitar la comprensión del espectador.

primeros son enormemente famosos tanto en España como en el resto del mundo, mientras que los segundos son un conjunto popular en los Estados Unidos pero poco conocido en España. La primera y única vez que he oído hablar de este procedimiento de traducción como “uso de *internacionalismos*” fue durante una conversación con la profesora Lourdes Lorenzo, de la Universidad de Vigo. “The Rolling Stones” actuaría como un internacionalismo en este caso.

1.5. La simplificación como procedimiento de adaptación habitual en la traducción de guiones de cine infantil

Para concluir esta sección me gustaría referirme a lo que considero una norma de la traducción de guiones para cine infantil, a saber: que el traductor de un guión a partir del cual se va a doblar una película infantil lo simplificará como juzgue necesario a fin de hacerlo más aceptable para sus destinatarios.

La siguiente cita de O'Connell (2003: 228) se refiere a la traducción de literatura para niños, pero la creo igualmente válida para describir lo que ocurre con la traducción de guiones de cine infantil:

When texts for children are translated they are often subjected to substantial alteration, with respect to both language and plot, in line with what the translator feels is appropriate in relation to the norms of usefulness and comprehensibility from the perspective of the target culture.⁹

Un poco más adelante en el mismo artículo O'Connell explica citando a Puurtinen (1995) las razones por las cuales los traductores de textos para niños (y para mí el guión de un “clásico Disney” lo es) “tienden por lo general a obedecer las normas y convenciones de la lengua y la cultura metas a expensas de lo que tradicionalmente se consideraría una traducción fiel”¹⁰ [mi traducción], a saber:

- a) Se piensa que los niños son incapaces de tolerar tanta “extrañeza” como los adultos.
- b) La posición periférica de la traducción de textos infantiles en la mayoría de las culturas hace que los traductores prefieran las soluciones de traducción convencionales a las innovadoras.

A mi juicio estas dos razones explican la tendencia que se advierte inequívocamente en los doblajes en español de los “Clásicos Disney” a simplificar por “nivelación” el abanico de variantes de la lengua inglesa que caracteriza a las versiones originales. Probablemente, desde los primeros doblajes de estos clásicos de la animación a cargo de

⁹ “Al traducir textos para niños, con frecuencia se los simplifica notablemente en lo tocante al lenguaje y al argumento, en consonancia con lo que el traductor juzga apropiado según las normas de utilidad y comprensibilidad provenientes de la cultura meta.” [Mi traducción]

¹⁰ “[Translators] tend in general to conform to the norms and conventions of the target language and culture, at the expense of what would traditionally be considered a faithful translation.” (O'Connell 2003: 229-230)

Luis César Amadori y Edmundo Santos se pensase que oír pronunciaciones regionales o formas de expresión agramaticales, por ejemplo, resultaría extraño a los niños que acudiesen a ver estas películas, y por esa razón tendieron a eliminarse. En las contadas excepciones en que se tradujo de forma más innovadora y se buscó trasladar al español ejemplos de variación lingüística caracterizadora, los resultados fueron memorables, como mostraré más adelante.

O'Connell termina señalando que en algunos casos un estilo “convencional” de traducción comporta la pérdida de “elementos lúdicos” presentes en el texto original¹¹. Pienso que muy a menudo estos elementos lúdicos se presentan precisamente bajo la forma de esas mismas variantes subestándar y regionales de la lengua inglesa que se trasladan a “español neutro de Hispanoamérica”, la variante designada como “no marcada”, y por ello se pierden irremediabilmente. Sobre esta forma de tratar la variación lingüística caracterizadora me extenderé más adelante en este estudio.

¹¹ “Such an approach to the translation of texts for children can have the effect of removing important ludic elements present on different levels in the original.” (O'Connell 2003: 230)

2. LAS ETAPAS Y EL MÉTODO DE ESTA INVESTIGACIÓN

2.1. Los primeros pasos

Cualquier investigación debe comenzar por delimitar su ámbito de estudio. El doctor Fernando Toda había sugerido como línea de investigación a largo plazo analizar los doblajes en español de las películas producidas por los estudios Disney entre 1937 y 1967, es decir, hasta la muerte de Walt Disney. A ambos nos pareció un buen asunto para una tesis doctoral.

Poco a poco fue cobrando fuerza la idea de empezar estudiando una sola película; ¿y cuál mejor que aquélla con la que nacieron los largometrajes de dibujos animados?: *Snow White and the Seven Dwarfs*¹² (que además fue la primera de sus características doblada al español).

El análisis de los distintos doblajes de *Blancanieves* proveyó material suficiente para un trabajo de grado monográfico que fue titulado *Los doblajes y redoblajes al español de los “Clásicos Disney” (1937-1977). El caso de Snow White and the Seven Dwarfs*¹³. Además dio forma a un esquema de trabajo susceptible de ser utilizado más adelante para analizar en el marco de una tesis doctoral el resto de los largometrajes de la época “clásica” de estos estudios, que terminaba no con la muerte de Disney, sino con el estreno de *The Rescuers*, diez años después, en 1977. Delimitado, pues, el ámbito de la investigación, el problema pasaba a ser el propio investigador.

Desde el momento en que allá por el año 2004 comenzó la investigación cuyos frutos más jugosos se recogen en este volumen, tuve claro que sería necesario completar los elementales conocimientos que sobre traducción audiovisual había recibido durante el último año de la licenciatura en Traducción e Interpretación en la universidad de Salamanca. Dos fueron los caminos que seguí simultáneamente: la lectura de artículos y libros especializados sobre traducción audiovisual y la obtención de información de primera mano mediante entrevistas con profesionales relacionados con el mundo de la traducción para cine y del doblaje.

El programa de lecturas constó de las siguientes etapas: en primer lugar, obras sobre cine de dibujos animados en general (historia, técnica, estudios sobre el género); en segundo lugar, obras sobre Walt Disney, sobre las producciones de sus estudios en

¹² Siempre que en este trabajo aluda a la película mediante su título en inglés me estaré refiriendo a la versión original (1937). Para hacer referencia de manera general a las versiones en español utilizaré mayoritariamente *Blancanieves* (todo junto y en cursiva). Cada una de las versiones/doblajes en español irá identificado con las iniciales de su director de la forma que explicaré más adelante en este mismo capítulo.

¹³ Que puede consultarse y descargarse en el sitio www.doblajedisney.com

particular y sobre los doblajes de sus películas al español; en tercer lugar, artículos y monografías sobre doblaje y traducción para doblaje; y, en cuarto lugar, tesis doctorales y trabajos sobre teoría de la traducción que pudieran estar relacionados con el tema de esta investigación. De estas lecturas da cuenta el apartado de bibliografía incluido al final de este trabajo.

Paralelamente a las lecturas, y dado que desde el principio concebí este estudio como un ejercicio práctico en análisis de doblajes¹⁴, quise recabar información de quienes, a mi juicio, más podían saber acerca de la traducción para doblaje, del doblaje y de las peculiaridades de esta actividad: los profesionales y especialistas relacionados con ella. Reconociendo que doblar una película es un proceso con etapas claramente diferenciadas (traducción del guión, ajuste del guión, dirección de actores, grabación de las tomas, realización de la mezcla, supervisión del proceso...) protagonizadas cada una de ellas por profesionales con un perfil muy concreto, identifiqué tres “figuras clave” con las que debía entrevistarme: un traductor especializado en doblaje, un director de doblaje y un supervisor de doblaje de una productora. Idealmente, todos ellos deberían tener lo siguiente en común: trabajar o haber trabajado en producciones de los estudios Disney. Como siempre, el primer obstáculo suele ser dónde empezar a buscar, para lo cual Internet fue una herramienta fundamental. Pronto di con un sitio que, como preveía, sería una mina de contactos e información: www.doblajedisney.com. Fue allí donde encontré el nombre de la persona con quien me entrevistaría en primer lugar: Lucía Rodríguez, la traductora independiente que desde 2001 traduce regularmente para la Disney los guiones de sus grandes producciones de dibujos animados.

A través del sitio de Internet de la propia traductora pude concertar una cita con ella en Madrid. Aquel encuentro sirvió para dar respuesta a mis preguntas —muchas, como es lógico en quien por entonces lo ignoraba casi todo sobre esa profesión— acerca de la labor del traductor de películas. Sobre todo, Lucía Rodríguez compartió conmigo el punto de vista del profesional acerca de aspectos de la traducción audiovisual que yo sólo conocía a través de monografías especializadas y que me fueron aclarados al relatarle ella su propia experiencia.

Se dice que todo vendedor que se precie no puede cerrar una entrevista sin obtener al menos dos cosas: un compromiso y una referencia. Generosamente, Lucía Rodríguez se comprometió a proporcionarme una copia del documento de su traducción

¹⁴ No desde el punto de vista técnico (calidad de la mezcla, de las interpretaciones de los actores, etc.), sino especialmente desde el de la traducción de los guiones en que se basan.

(previa al ajuste para doblaje, claro está) del guión que sirvió de base al redoblaje en castellano de *Blancanieves y los siete enanitos* (2001) y me facilitó el número de teléfono de quien iba a ser mi siguiente entrevistado: Eduardo Gutiérrez, actor y director de doblaje.

Eduardo Gutiérrez es un profesional de reconocido prestigio en el sector. Como director de doblaje para los estudios Disney, algunos de sus trabajos recientes más conocidos han sido *Tarzán* (1999), *El emperador y sus locuras* (2000), *Hermano oso* (2003) y *Zafarrancho en el rancho* (2004). Durante la entrevista que mantuvimos hablamos largo y tendido acerca de todo lo que rodea al mundo del doblaje, pero especialmente sobre el trabajo del director de doblaje, primero como adaptador/ajustador del guión traducido¹⁵, después como director de actores durante las jornadas de grabación, y finalmente como responsable del doblaje ante la productora que lo encarga. Uno de los aspectos más interesantes que traté con él fue el de la relación del director de doblaje con las productoras y, en concreto, con los encargados de la supervisión. Antes de poner fin a nuestro encuentro, Eduardo Gutiérrez se comprometió a ponerme en contacto con un supervisor de doblaje de Disney Ibérica. El programa de entrevistas iba cumpliéndose según lo previsto.

Después de explicar que Eduardo Gutiérrez me había referido a ella, y de describir el proyecto de investigación en el que estaba trabajando, Sofía Bernar, supervisora de doblaje para Disney Ibérica accedió a entrevistarse conmigo en un café de Madrid. También en esta ocasión la conversación fue sumamente instructiva, en especial porque a través de Sofía Bernar pude conocer la visión que sobre el doblaje tiene la persona —jurídica en este caso— que lo encarga y posteriormente explota, es decir, la empresa productora. Al igual que mis otros entrevistados, Sofía Bernar fue generosa con su tiempo y franca en sus respuestas a las decenas de preguntas que yo le lanzaba, que nunca fueron rehuídas. Como en las demás ocasiones, Sofía Bernar me proporcionó nombres y teléfonos para posibles entrevistas, si bien yo pensaba que esta fase de la investigación podía darse por terminada con ella.

Reveladoras como fueron las entrevistas con estos tres profesionales, fui dándome cuenta de que el cuadro no quedaría completo sin una cuarta opinión, la de alguien que pudiera hablarme sobre doblaje desde el punto de vista de su destinatario

¹⁵ Ajustar un guión traducido para el doblaje consiste, breve y someramente, en preparar las intervenciones de cada personaje de manera que los actores puedan interpretarlas en el tiempo que dura cada una de ellas, ajustando además los sonidos que pronuncian a los que los “muñecos” articulan en la pantalla.

final: el aficionado que como espectador o comprador consume cine doblado en español. De nuevo, www.doblajedisney.com me permitió contactar con personas que han llegado a ser fundamentales para este trabajo: los especialistas José Luis Ortiz, Alfons Moliné y Jorge Criscuolo. Gracias a su generosidad a la hora de compartir sus conocimientos, a su sinceridad en la exposición de hechos, opiniones y puntos de vista, y a su incansable y rigurosa labor investigadora, he pasado de ser un ignorante en materia de doblaje, a serlo algo menos, sobre todo en lo tocante a los doblajes de las producciones de dibujos animados de los estudios Disney, como espero que este trabajo demuestre. Las informaciones y los datos más jugosos que se incluyen en este estudio son, directamente unas veces e indirectamente otras, fruto de su trabajo, tan generosa y desinteresadamente compartido conmigo.

Fundamental en el “amueblamiento” de la cabeza de quien esto escribe, al menos en lo tocante a asuntos de doblaje y traducción de guiones, ha resultado mi experiencia como docente. Gracias a una beca de formación de profesorado universitario que me concedió la Junta de Castilla y León he podido dedicar parte de los últimos cuatro años a enseñar traducción para cine y televisión en universidades de toda España, entre ellas las de Salamanca, donde he impartido los módulos teórico-prácticos sobre traducción de guiones para subtitulación y doblaje correspondientes a la asignatura “Técnicas de Traducción” del cuarto curso de la licenciatura. Dicen que enseñar es aprender dos veces. Es absolutamente cierto. Pocas cosas existen tan idóneas para ahondar en cualquier materia como preparar clases, cursos y conferencias, impartirlos en distintas facultades del país y, sobre todo, mejorarlos gracias a las sugerencias ofrecidas generosa y honestamente por otros profesores y por colegas y amigos traductores pero, también, a las respuestas de los alumnos.

Con el tiempo, la dedicación continuada a una materia y la atención respetuosa y deferente de los públicos, grandes o pequeños, doctos o profanos, acaba confiriéndole a uno confianza en sus opiniones y puntos de vista y en la expresión de éstos. Esta cualidad, que sé prestada y no propia, es la que me empuja a exponer, quizá con excesivo atrevimiento, no lo dudo, las ideas que recojo en este ambicioso trabajo que, por encima de todo, quiere ser original y estimulante. Compartan las suyas conmigo quienes no estén de acuerdo con ellas para que por el intercambio podamos todos aprender más y comprender mejor.

2.2. Las etapas de la elaboración de este trabajo

Este trabajo es el resultado de una investigación que ha constado de las siguientes etapas¹⁶:

- determinar los ejes, las cuestiones de traducción, en torno a los cuales se van a estudiar estas películas;
- estudiar todas las películas de la muestra seleccionada prestando atención de manera especial pero no exclusiva a las cuestiones centrales;
- seleccionar fragmentos representativos con objeto de estudiar los procedimientos de traducción aplicados en ellos en la medida en que pueden arrojar luz sobre las cuestiones de traducción centrales sobre las que gira este estudio;
- identificar tendencias de traducción que ayuden a definir el enfoque de la traducción para doblaje de los guiones originales de los “Clásicos Disney” estudiados.

Paso a describirlas con mayor detalle.

2.2.1. Las cuestiones de traducción en torno a las cuales gira este estudio

Desde el primer momento he creído que un estudio de la traducción para doblaje de los “Clásicos Disney” debe analizar obligatoriamente el tratamiento dado a las siguientes cuestiones:

- el habla particular de los personajes,
- los elementos estrechamente vinculados a la cultura de origen,
- los insertos de texto en lengua origen,
- las canciones.

Éstas son las cuestiones a mi juicio fundamentales, pues son las que mayores dificultades plantean siempre al traductor y aquéllas de las que los estudiantes de traducción más pueden aprender. Además, me parecen claves para evaluar, aunque sólo sea de forma parcial, la calidad de un doblaje como traducción (pues ¿qué es un doblaje sino, básicamente, la traducción de una película a otra lengua?).

¹⁶ Recientemente he conocido que en su artículo de 1993 “The Question of French Dubbing: Towards a Frame of Systematic Investigation”, el especialista Olivier Goris propuso un esquema de investigación muy similar. Aunque Goris lo tacha de “ingenuo” en su artículo, opino que resulta tremendamente fructífero.

Las tres primeras me parecen comunes para cualquier película doblada, mientras que la cuarta es específica de aquellas que incluyen números musicales, como tradicionalmente ocurre en la mayoría de los largometrajes de los estudios Disney.

En primer lugar, el análisis del tratamiento dado al habla de los personajes es, esencialmente, el de la forma como se han traducido los idiolectos caracterizadores de cada personaje, en los que pueden encontrarse usos dialectales, pronunciaciones regionales, léxico argótico y subestándar, arcaísmos y lenguaje formulístico, por no mencionar sino algunos de los “problemas de traducción” comunes en este ámbito. Se trata de distintos usos lingüísticos que los guiones originales introducen con una doble finalidad evidente caracterizadora y realista. Caracterizadora, para dotar a cada personaje de una personalidad individual que lo distinga del resto. Este propósito de distinción se observa a todos los niveles, entre héroes protagonistas y villanos secundarios igual que entre la comparsa de personajes de reparto. Realista, porque pretende dotar a los diálogos de verosimilitud, de realidad, lo cual siempre exige al menos dos cosas: imitar parcialmente el lenguaje oral espontáneo (“oralidad prefabricada”, lo llaman los estudiosos) y reflejar variantes de habla diversas (es decir, reconocer que la variación lingüística es un fenómeno intrínseco a la comunicación real por medio de la lengua).

Estudiar esta cuestión me parece ineludible a la hora de analizar un doblaje con objeto de determinar los procedimientos de traducción aplicados y, quizá, hasta de evaluar su calidad como traducción.

En segundo lugar, analizar el tratamiento dado a los elementos estrechamente vinculados a la cultura de origen equivale, en esencia, a dilucidar cómo se han trasladado al doblaje lo que los especialistas llaman “referentes culturales”. El deseo de producir en el espectador la impresión de que la película doblada es la obra original¹⁷ lleva a adaptar, y a veces incluso a omitir, los elementos de la película original culturalmente marcados.

El manejo de estos “referentes culturales” es, a mi juicio, otra de las cuestiones importantes en el análisis de traducciones y en la formación en procedimientos de traducción.

¹⁷ Es decir, dar la impresión de que la película doblada no es un producto derivado de la traducción de una obra original en otra lengua, de “la” película original. En cualquier caso, entiendo que un doblaje es una obra derivada pero original en sí misma en tanto que obra de doblaje. De hecho, la práctica demuestra que un doblaje puede ser la obra “original” de la que se deriven otros posteriores, conocidos como redoblajes. De esta práctica se habla también en este trabajo.

En tercer lugar, el tratamiento de los insertos de texto en lengua origen me parece un asunto fundamental porque cada uno de ellos menoscaba el propósito del doblaje, a saber: crear una “ilusión de originalidad” que permita al espectador ver la película doblada obviando que se trata de una obra derivada. Los textos que aparecen en pantalla en la lengua original le recuerdan a gritos al espectador que la obra que contempla no es original, que el producto audiovisual que consume ha sido manipulado por otros, que es de “segunda mano”, con la consiguiente merma en el disfrute que eso suele comportar. El modo como se manejan estos insertos denota el esmero puesto en proteger la ilusión de originalidad del doblaje y ayuda a evaluar su calidad.

Por último, debo reconocer mi incapacidad para abordar de forma provechosa y esclarecedora el estudio de las canciones de estos largometrajes. En un trabajo anterior (Iglesias, 2005) lo intenté con las de *Snow White and the Seven Dwarfs* y sus doblajes, pero los resultados no me satisficieron. Mis conversaciones con la letrista y compositora María Ovelar, que trabaja regularmente para Disney Ibérica (llevan su firma, por ejemplo, las letras de las canciones del redoblaje en castellano de *Blancanieves* del año 2001), y el estudio de las canciones que Edmundo Santos “versionó” y adaptó para los doblajes que dirigió me han llevado a dudar que se pueda llamar “traducción”, en el sentido más estricto de los posibles, al tratamiento que se da a este tipo de textos. Para empezar, lo habitual es que en la práctica el traductor del guión no se ocupe de “traducir” las canciones de la película. De ello se encarga a un letrista, de quien ni siquiera se espera que posea el vasto conocimiento de la lengua y la cultura extranjeras que se presupone al traductor. Al letrista en este caso se le presuponen otras habilidades, principalmente, las de escribir una nueva letra en su idioma que sea cantable y de calidad, musicalmente hablando; pero además, que conserve el espíritu de la original y, en lo posible, también su sentido y sus imágenes. No dudo que existirán traductores con los conocimientos y la sensibilidad musicales adecuados para escribir buenas canciones en su idioma a partir de letras escritas en otro, pero sería injusto esperar semejante talento en el común de ellos. Creo que así lo entienden las productoras que recurren a letristas profesionales para esta clase de trabajo. Y, en mi opinión, hacen bien.

El de Edmundo Santos fue un caso excepcional. Los doblajes que dirigió a partir de guiones traducidos por él mismo inducen a pensar que poseía una sensibilidad innata para la comunicación, para el lenguaje y para la lírica. Nada de eso se aprende en facultades o escuelas ni lo otorga título universitario alguno. Estas especiales facultades no debieron de pasar inadvertidas para el propio Walt Disney, que pronto concedió a

Santos autonomía para dirigir todas las etapas de la producción de las versiones en lengua española de las películas de dibujos animados de los estudios Disney, apenas supervisadas por los responsables estadounidenses.

Estoy de acuerdo con quienes opinan que durante la “etapa Santos” las letras de las canciones de los doblajes “canónicos” de los Clásicos Disney eran en español mucho más “líricas” que en la actualidad, cuando muchos aficionados las tachan de ramplonas en los foros de Internet dedicados a las películas de dibujos animados de estos estudios¹⁸. A mi juicio esto se explica porque Edmundo Santos siempre debió de pensar que traducía diálogos pero escribía canciones.

Cotejando los guiones originales y los traducidos por Santos se constata que el traslado al español de los diálogos en inglés se llevó a cabo según los principios deontológicos y los procedimientos de actuación que comúnmente definen a una obra como traducción de otra, lo que permite sostener que los diálogos en español son traducción de los originales en inglés. No creo que lo mismo pueda decirse de muchas de las canciones de estos doblajes. Como muestra, he aquí un botón:

<p>ALICE IN WONDERLAND Música: Sammy Fain Letra: Bob Hilliard</p> <p>Alice in Wonderland How do you get to Wonderland? Over the hill or underland Or just behind the tree</p> <p>When clouds go rolling by They roll away and leave the sky Where is the land beyond the eye That people cannot see Where can it be?</p> <p>Where do stars go? Where is the crescent moon? They must be somewhere In the sunny afternoon</p>	<p>ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS Música: Sammy Fain Letra: Edmundo Santos</p> <p>Alicia, fuiste tú quien me enseñó a vivir feliz cuando encantado recorrí tu mágico país.</p> <p>Tú fuiste mi ilusión. En mi niñez te conocí y te llevé dentro de mí como una inspiración.</p> <p>Mi corazón siempre te amó y te recuerda aún, pues fuiste ayer niña gentil y amiga fiel.</p>
---	---

¹⁸ En general la aparente pobreza de las canciones actuales se achaca a su mayor literalidad y fidelidad respecto al contenido semántico de las letras originales en inglés. En conversación con Sofía Bernar, supervisora de doblaje de la compañía Disney, he podido saber que esta mayor literalidad y cercanía al original, tanto en la traducción de los guiones como en la adaptación de las canciones, es el resultado de una política empresarial encaminada a conseguir un mayor control de las versiones dobladas que garantice uniformidad entre todas ellas, sean de la lengua que sean, y fidelidad a la forma del original (y no sólo a su sentido).

Alice in Wonderland Where is the path to Wonderland? Over the hill or here or there? I wonder where.	Alicia vuelve a mí. Quiero volver a tu país, a ese lugar de ensoñación a ser feliz.
---	--

La letra en español de la canción “*Alice in Wonderland*” no es un ejemplo excepcional, ni mucho menos. Muchas de las letras escritas por Santos para estos doblajes conservan una identidad de sentido y significados suficiente que justifica que se las considere como traducciones. En otras donde dicha relación es más débil probablemente es más adecuado hablar de traducciones libres, o hasta de adaptaciones. En casos como los de la canción “Alicia en el país de las maravillas”, me parece imposible hablar de traducción, pues es evidente que la versión en español de la letra en lengua inglesa es realmente una letra nueva y original, no derivada, que no aspira a establecer siquiera una mínima relación de identidad con su correspondiente en lengua inglesa.

En resumen: he decidido no analizar en este trabajo la traducción de las canciones de estas películas por tres razones. En primer lugar, porque no es un trabajo que suela entrar en el ámbito de responsabilidad y competencia de los traductores; las productoras que encargan los doblajes así parecen entenderlo y, al no considerarlo un trabajo de traducción¹⁹, recurren a letristas con formación musical. En segundo lugar, porque en no pocos casos lo único que tienen en común las letras originales y las traducidas es su título, lo cual impide, o al menos dificulta enormemente, cualquier análisis por comparación. Y en tercer lugar, porque, aun en los casos en que entre la letra original y la traducida existe una relación de identidad suficiente, aún no sé claramente qué analizar ni cómo hacerlo.

Dicen que cuando una puerta se cierra, otra se abre. A medida que me resignaba a dejar fuera de este estudio la traducción de las canciones de estos doblajes, empezaron a llamar mi atención otras cuestiones de traducción en las que no había reparado antes, principalmente el uso de la explicitación como procedimiento de traducción, el tratamiento de la intertextualidad, el tratamiento de los nombres propios, y las diferencias aparentemente caprichosas (por injustificadas) observables en el guión traducido con respecto al original. El análisis de todas estas cuestiones dispares se incluye en un capítulo de carácter misceláneo.

¹⁹ Más bien parece entenderse como un trabajo de re-creación, reescritura o adaptación. Es interesante lo que Viaggio (2004: 294) dice respecto a la traducción de textos para ser cantados.

2.2.2. El método para el estudio de las películas, la selección y el análisis de los fragmentos

Paso a describir a continuación el método que he empleado para estudiar las películas que comprende este trabajo, esperando que pueda orientar a otros investigadores interesados por trabajar con películas como yo lo he hecho.

En primer lugar, antes de proceder a ver una película es necesario haber determinado qué se va a buscar en ella, es decir, a qué aspectos hay que atender con especial interés. Para este trabajo intenté localizar en cada película todos los ejemplos de variación lingüística en general (idiolectos, pronunciaciones regionales, jergas argóticas y profesionales, etc.), todos los insertos de texto y el mayor número posible de elementos marcados culturalmente (principalmente referentes culturales), que probablemente pudieran plantear problemas de traducción. Esta última matización es fundamental, pues ver las imágenes de la película y escuchar los diálogos de su banda sonora original pensando constantemente en su posible versión en lengua española ayuda a detectar dificultades de traducción referentes a las cuestiones centrales de investigación que se hayan determinado y a reparar en otras no previstas.

Para esta etapa es recomendable contar con una transcripción²⁰ completa y fiel de los diálogos originales, sobre todo para resolver dudas de comprensión si no se entiende bien algo de lo que se escucha. Aunque es imposible obtener los guiones de estas películas directamente de los estudios Disney o de los estudios de doblaje, buceando en Internet pueden encontrarse excelentes transcripciones “no oficiales” de los diálogos originales en inglés generosamente difundidas por los aficionados.

Cada vez que se encuentre algún fragmento interesante, conviene hacer dos cosas:

- resaltarlo (por ejemplo con un color distinto, exclusivo para cada cuestión que se vaya a analizar) en la transcripción del guión original;
- copiar su transcripción en un archivo de Word al que vayan a parar todos los ejemplos similares que se encuentren en ésta y en las demás películas, indicando siempre de qué película proceden. Así se tendrá, por ejemplo, un archivo para

²⁰ Igual que para una película existen dos “guiones” –el de preproducción, previo a la interpretación y al rodaje de las escenas, y el de postproducción, que reproduce y transcribe sólo lo que finalmente se oye durante la proyección de la película, que suele no coincidir plenamente con el texto del guión de preproducción, así también en el doblaje. En éste, puede considerarse guión de preproducción a la traducción ajustada del guión original y guión de postproducción a lo que realmente se dobla y se oye en pantalla.

guardar ejemplos de variación lingüística, otro para ejemplos de insertos textuales, otra para cuestiones misceláneas, etc.

A continuación se puede comenzar a trabajar con las versiones dobladas.

Me ha sido imposible encontrar en Internet transcripciones de los diálogos doblados al español de los Clásicos Disney. Es útil acudir a los foros hispanos (españoles y americanos) de aficionados a las películas de la Disney y preguntar si alguien dispone de una transcripción de alguna película. Con frecuencia los aficionados se entretienen sacando de pantalla los diálogos de sus películas favoritas.

De cualquier manera, no es esencial contar con las transcripciones de los doblajes. La mejor forma de proceder en esta etapa es ver la versión doblada cotejando lo que se escucha con la transcripción de los diálogos originales que tenemos. Esto nos permite comparar directamente el original con su traducción, lo cual es tremendamente útil. Es equivalente a leer una versión bilingüe de una antología de poemas: en una página, el poema original; en la contigua, su traducción. Recomiendo dividir la pantalla del ordenador en dos partes: una reservada al reproductor de vídeo con que vemos y oímos la versión doblada de la película, y otra para el procesador de textos con el que leemos simultáneamente los diálogos en la lengua original y hacemos anotaciones cuando sea necesario.

Cotejar de esta manera la versión original con el doblaje nos permite comprobar si la traducción sigue de cerca el guión original y si se aleja de él, si omite información o si la añade, si naturaliza elementos culturales o los conserva con su forma original, si la voz doblada de cada personaje respeta su carácter original o lo transforma, etc.

Debe prestarse especial atención al tratamiento de las cuestiones principales de traducción que se desea investigar, y comparar con sus correspondientes versiones dobladas los fragmentos que, por su interés, se señalaron en las transcripciones de las versiones originales. Conviene anotar en la transcripción de los diálogos originales, de manera que destaque, cualquier observación respecto al tratamiento concreto en el doblaje de un pasaje o una unidad de traducción. Estas “transcripciones anotadas” son muy útiles para cuando se quiere revisar de un vistazo y con un único documento el guión de una película y los aspectos más importantes de su traducción para doblaje.

Seguidamente es necesario copiar en el archivo de Word correspondiente la transcripción de los fragmentos del doblaje que interesen junto a la de los fragmentos originales que antes habíamos identificado y clasificado por categorías. Al término de

esta etapa tendremos, por ejemplo, un archivo para guardar ejemplos de variación lingüística de las versiones originales con sus traducciones en los doblajes, otro para los ejemplos originales de insertos textuales y sus traducciones, etc. La información contenida en estos archivos es la columna vertebral del trabajo de investigación que se redactará a continuación.

Éste es, básicamente, el método de trabajo. Conviene recorrer sus distintas etapas varias veces a fin de exprimir al máximo las posibilidades de cada película y no pasar por alto nada que pueda ser de interés para la investigación.

Llega después el momento obligado de seleccionar los ejemplos más representativos de cada categoría con vistas a organizar el contenido de los principales capítulos del estudio. Escójanse sólo los ejemplos más claros, interesantes y pertinentes y descártense los demás, que siempre podrán utilizarse para rellenar secciones que resulten flojas o capítulos que parezcan escasos.

A partir de aquí es cuestión de sentarse a redactar los análisis y comentarios de cada par de fragmentos y, con paciencia y laboriosidad, rellenar de carne el “esqueleto” que hemos montado. Es en esta etapa donde se puede intentar resolver las dudas o dificultades que se planteen consultando otros estudios de asunto similar, leyendo artículos sobre traducción u obras especializadas. Sin menospreciar el valor que estas fuentes de consulta pueden tener, creo necesario recordar que es en esta etapa donde el investigador tiene la posibilidad de escribir un trabajo personal, único y original, algo a lo que a menudo se renuncia a cambio de la seguridad que da a los propios pasos seguir los caminos hollados por otros. La tentación es muy grande, pero animo desde aquí a que el camino lo ande uno solo, acompañado en algunos tramos, si se quiere, pero solo al fin y al cabo.

A medida que vayan quedando preparadas las primeras versiones en borrador de los capítulos definitivos, sugiero que se remitan a asesores que puedan corregir sus errores y aportar información nueva.

Lo último será afinar la organización en epígrafes y secciones de los capítulos, confeccionar el índice de contenidos y escribir “a toro pasado” el capítulo de conclusiones, la bibliografía y la introducción.

Así se ha elaborado y escrito este estudio. Creo que el método no es malo, pero también que seguramente podrá mejorarse.

3. LOS OBJETIVOS DE ESTE ESTUDIO

Me he fijado cuatro objetivos que no creo necesario clasificar por orden de importancia. Todos son para mí igual de importantes, aunque a continuación proceda a explicarlos en sucesión.

En primer lugar, pretendo describir y explicar el estilo de traducción²¹ que caracteriza a los doblajes en español de los “Clásicos Disney”, al menos en lo tocante a las cuestiones centrales de traducción que he determinado. Comparando fragmentos de las versiones originales con sus correspondientes traducciones para doblaje y analizando éstas intentaré determinar tendencias de traducción que describan el enfoque traductor/doblador de la que los aficionados llaman “época dorada”, anterior en casi setenta años a la actual, caracterizada ésta por la producción de doblajes localistas.

Otro de mis objetivos al emprender la redacción de esta tesis es aportar a la historia de la traducción al español datos muy poco conocidos sobre la traducción a nuestro idioma²² de los Clásicos Disney, un tipo de textos audiovisuales que tiene una difusión vastísima y que aún se sigue viendo en todo el ámbito hispanico. En rigor, el análisis comprende los doblajes producidos a partir de *Pinocchio* (1940) hasta *Los rescatadores* (1977). Como explicaré más adelante, no se conservan doblajes en español de ningún clásico anteriores a *Pinocchio*, y los posteriores a 1977 no pertenecen a películas englobadas dentro de la denominación de “clásicos”.

El comentario de los fragmentos representativos escogidos para cada categoría de estudio pondrá de manifiesto distintas tendencias²³: quizá a preferir un determinado procedimiento de traducción, a tratar de cierta manera un tipo de referentes culturales, a trasladar de un modo particular ejemplos concretos de variación lingüística; o puede que revele un estilo de traducción más bien “anárquico” que, sin preferir unos

²¹ Prefiero hablar del “estilo” de traducción que caracteriza a una época a hablar del estilo de traducción característico de una persona, a saber: Edmundo Santos. Si bien es cierto que Santos intervino en todos los doblajes que abarca este estudio, el responsable último de dos de ellos, *Pinocchio* (1940) y *Dumbo* (1942), fue Luis César Amadori. Por tanto, y en rigor, para definir el estilo de traducción de Edmundo Santos debería excluir del estudio los doblajes dirigidos por Amadori, a lo cual no estoy dispuesto. Tampoco pretendo comparar los doblajes dirigidos por Amadori con los dirigidos por Santos porque no me parece factible ni provechoso. Al fin y al cabo, frente a más de una decena de doblajes dirigidos por el segundo, sólo contamos con dos doblajes dirigidos por el primero, pocos, a mi juicio, para intentar determinar las características del estilo de Amadori como director de doblajes. Me parece más útil y natural estudiar tanto los de uno como los de otro para describir el estilo de doblaje que dio personalidad propia a los “Clásicos Disney” en español.

²² La variante del español empleada en todos estos doblajes es lo que se conoce como español “neutro” de Hispanoamérica.

²³ Prefiero referirme a tendencias de traducción antes que a normas, puesto que con frecuencia la tendencia que revela el estudio de estos doblajes es que no hay normas, al menos evidentes, por los que se rigen.

procedimientos o estrategias a otros, simplemente use a su antojo el amplio abanico de posibilidades de traducción que pueden ofrecer los elementos lingüísticos de otra lengua. De todo ello se hablará cuando llegue el momento.

Antes de proseguir, permítaseme manifestar en este párrafo mi predilección por estos doblajes considerados “canónicos”. Opino que frente a ellos palidecen irremisiblemente los redoblajes modernos en español que se han infligido a algunos de los clásicos por razones que nada tienen que ver con lo artístico, por más que Disney sostenga lo contrario. Que yo, como traductor, me permita criticar en este trabajo pasajes de los doblajes de Amadori y Santos e incluso proponga traducciones alternativas, a mi juicio mejores, no obsta para que me descubra ante su calidad. Nada más lejos de mi intención que afear unos doblajes consagrados por el implacable paso del tiempo, que los ha elevado a la categoría de clásicos dentro de la cultura en lengua española, y por el favor incondicional de las generaciones de espectadores que siguen disfrutando con ellos. Tómense, pues, las observaciones que expongo en este trabajo como simples apuntes marginales a propósito de un conjunto de obras imperecederas.

También pretendo que este estudio sea una herramienta útil para profesores y estudiantes de traducción para doblaje de películas. A los primeros me gustaría proporcionarles material suficiente para organizar clases amenas e instructivas basadas en ejemplos reales que ilustren algunos de los procedimientos de traducción más comunes. A los segundos quisiera ofrecerles un texto de referencia que los introduzca en la práctica de esta modalidad de traducción y los familiarice con sus dificultades mediante el análisis de casos prácticos reales.

Personalmente, tengo la intención de seguir utilizando todo el material que he recopilado durante esta investigación, haya tenido cabida o no en las páginas de este trabajo, para impartir clases, talleres y conferencias sobre traducción audiovisual. En los auditorios donde he expuesto partes de este trabajo la respuesta de los alumnos y los profesores siempre ha sido excelente. Es mi deseo seguir haciéndolo en el futuro como profesor de traducción en alguna facultad española o extranjera.

Por último, quiero llamar la atención de los colegas investigadores e intentar interesarlos por estas películas y esta forma de trabajar con ellas.

Desde el primer momento me planteé escribir un trabajo generalista dentro de la especialidad de la traducción para doblaje. He buscado abarcar mucho para presentar mucho y muy variado. Quizá por eso mismo algún lector concluya que al final “he apretado poco”, como advierte el proverbio. Si es así, reconozco la culpa y la deuda. Tal

ha sido mi apuesta y, más importante, la investigación que he querido hacer. Espero que, al menos, lo que este trabajo no tiene de profundo, teórico, abstracto y erudito se compense con el abanico tan amplio y variopinto de cuestiones que trata. Ojalá su lectura anime a otros a definir y precisar mucho mejor que yo las cuestiones que solamente esbozo y desbrozo y a ahondar en ellas según sea su talante investigador particular. Lo que haga falta, en definitiva, para que los futuros traductores tomen decisiones, fundamentadas en una comprensión tan intuitiva como intelectual de los procedimientos de su oficio, que los ayuden a traducir igual o mejor que los presentes.

4. LAS PELÍCULAS QUE ABARCA ESTE ESTUDIO

4.1. ¿Cuáles son los “Clásicos Disney”?

De entre todas las películas de dibujos animados producidas por los estudios Disney, este trabajo presta atención sólo a un puñado de ellas: la mayor parte de las que fueron denominadas “clásicos”.

“Walt Disney Classics” fue una marca acuñada por la división Walt Disney Home Video para la comercialización de sus películas en el mercado del vídeo doméstico a partir del año 1984. El origen de esta etiqueta se vincula al lanzamiento del canal de televisión por cable de la productora: Disney Channel.

Pese a que el propio Walt Disney sostuviese en vida que sus películas jamás debían ser emitidas por televisión, los directivos de la compañía acordaron exhibir por el nuevo canal algunas de las favoritas del público, entre ellas *Alice in Wonderland* y *Mary Poppins*. Al mismo tiempo, sin embargo, confeccionaron una lista de quince títulos que nunca habían de llegar a disfrutarse por televisión o vídeo.

Estos quince largometrajes “intocables”, que sostenían a la compañía, únicamente habían sido proyectados en cines. Cada vez que volvían a estrenarse (aproximadamente cada siete años) recaudaban tanto como las novedades, y por eso la dirección supuso que su difusión en vídeo o en televisión perjudicaría su rendimiento en los cines.

Esas quince películas eran: *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Robin Hood*, *Fantasia*, *Pinocchio*, *Bambi*, *Lady and the Tramp*, *101 Dalmatians*, *Cinderella*, *The Jungle Book*, *The Fox and the Hound*, *The Rescuers*, *Peter Pan*, *Sleeping Beauty*, *The Sword in the Stone*, y *The Aristocats*.

En esta relación de clásicos se incluyeron todos los largometrajes animados salvo aquellos que narraban varias historias o estaban compuestos por una serie de episodios conectados más o menos estrechamente. De los largometrajes que cumplían las condiciones sólo dos quedaron excluidos: *Dumbo* y *Alice in Wonderland*, que se habían emitido previamente por televisión en versiones reducidas de una hora de duración: *Alice in Wonderland* en 1954 y *Dumbo* en 1955.

El 28 de junio de 1981 la división Walt Disney Home Video eligió inaugurar su negocio de alquiler doméstico de videocasetes con la comercialización de *Dumbo* en su versión íntegra. La de *Alice in Wonderland* llegó a los videoclubes tan sólo unos meses después, el 15 de octubre del mismo año. Mientras tanto, las quince “intocables” siguieron custodiadas bajo siete llaves hasta 1984.

Diez años después, en 1994, todos los títulos que integraban la colección “Walt Disney Classics” pasaron a venderse dentro de una nueva serie titulada “Walt Disney Masterpiece Collection”.

Este trabajo de investigación abarca trece de las quince películas. Ni *Fantasia* ni *The Fox and the Hound* están incluidas. *Fantasia* es fundamentalmente una sucesión de “cuadros animados”, bellas escenas sin diálogos con acompañamiento de música clásica. Como si de un concierto se tratase, una voz narradora presenta cada una de las piezas. Aunque estas presentaciones fueron dobladas para la versión en lengua española, no incluyo la película en este estudio por carecer de diálogos y por la función ostensiblemente accesoria que desempeña el lenguaje hablado en la película.

The Fox and the Hound fue doblada al español en Méjico por Francisco Colmenero en 1981. En este país se estrenó como *El zorro y el sabueso*, mientras que en España fue titulada *Tod y Toby*. Aunque la película se incluye dentro de la relación oficial de clásicos, queda fuera del estudio por ser diez años posterior a la muerte de Edmundo Santos, el hombre en cuyo trabajo se centra principalmente esta investigación.

4.2. Relación de versiones originales y doblajes a los que hace referencia este estudio

Una vez definido el concepto de “clásico Disney” y hechas las precisiones correspondientes respecto a su uso en este trabajo, paso a enumerar y presentar por orden cronológico las películas en versión original inglesa y los doblajes en lengua española a los que hago referencia en este estudio.

Para mayor claridad, indicaré únicamente el año del estreno de la versión original pero no el de su doblaje, pues hacerlo puede llevar al lector a conclusiones falsas. Por ejemplo, escribir en un lugar que el estreno de *Snow White and the Seven Dwarfs* acaeció en 1937, y en otro que el de *Blancanieves y los siete enanos* ocurrió en 1938 pudiera dar a entender que entre uno y otro medió un año o más, cuando en realidad transcurrieron cinco meses (la versión en inglés se proyectó por primera vez el 21 de diciembre de 1937; el doblaje en español, el 23 de mayo de 1938). No obstante, señalaré siempre el año de estreno de cada uno de los sucesivos doblajes (o “redoblajes”) cuando los hubiere.

Snow White and the Seven Dwarfs (V.O., 1937)

Cuatro son las versiones en español a las que se alude en este trabajo:

- la versión original en lengua inglesa, que a lo largo de este trabajo será siempre y para todas las películas identificada con las siglas V.O.. Para este trabajo he acudido a la versión original en formato DVD;
- el primer doblaje en español, dirigido por Jack Cutting y Stuart Buchanan en los estudios Disney ubicados en Burbank (Estados Unidos) en el año 1938 a partir de una traducción de Rafael Elizalde McClue y estrenado con el título de *Blanca Nieves y los siete enanos*. Apenas existen unos fragmentos de este doblaje, que hoy sigue dándose por perdido;
- el redoblaje en español “neutro” de Hispanoamérica (llamaré así a la variante “por defecto” en que se doblaron todas las películas; en adelante sólo indicaré las excepciones a esta norma) dirigido por Edmundo Santos en 1964 y estrenado en ese mismo año con el mismo título. A lo largo de este trabajo las siglas ES harán siempre referencia a los doblajes dirigidos por Edmundo Santos. Este doblaje se distribuyó en España en formato VHS, que es el que he utilizado para este trabajo;
- el redoblaje en castellano dirigido por Alfredo Cernuda y estrenado en 2001 en España con el título *Blancanieves y los siete enanitos*. Para este trabajo he utilizado la versión en DVD comercializada para uso doméstico. A lo largo de este estudio los doblajes dirigidos por Alfredo Cernuda se señalarán con las siglas AC. Como señalé antes, Lucía Rodríguez tuvo la amabilidad de proporcionarme su traducción del guión original, que fue en la que se basó este redoblaje. A lo largo de este trabajo las siglas LR harán referencia a esta traducción (previa al ajuste final, se entiende);
- el redoblaje dirigido por Moisés Palacios en Méjico en 2001 y titulado *Blanca Nieves y los siete enanos*, también disponible en la versión en DVD de la película comercializada en España. En adelante, las siglas MP harán referencia a este director.

Pinocchio (V.O., 1940)

Luis César Amadori (AM, de ahora en adelante) dirigió, con la asistencia de Tito Davidson, el único doblaje que existe de esta película, que se estrenó en español con el título original, *Pinocchio*, y no con su forma españolizada, “Pinocho”. Para este estudio

he utilizado las versiones comercializadas en España en VHS y DVD; esta última incluye la versión original en inglés y el doblaje AM.

Dumbo (V.O., 1942)

Se han comercializado dos doblajes distintos de esta película:

- el dirigido por AM en 1942;
- el dirigido por ES en 1964.

He utilizado en este estudio la versión original en VHS y los dos doblajes en VHS comercializados en España.

Bambi (V.O., 1943)

El primer doblaje de esta película, dirigido por AM, está perdido. Sólo se conserva el segundo, dirigido por ES en 1964, que he utilizado en VHS y DVD. La edición en DVD incluye también la versión original en inglés.

Cinderella (V.O., 1949)

Existen tres doblajes de esta película:

- el dirigido por ES y estrenado como *La Cenicienta*;
- el redoblaje dirigido por Arturo Mercado (ARM) con traducción de Gabriela Cárdenas y estrenado en México en el año 1997 con el mismo título;
- el redoblaje dirigido por José Luis Gil (JG, de ahora en adelante) con traducción de Ángel Fernández y estrenado en España en el año 1997 con el mismo título.

Me he servido de la versión en VHS del largometraje original y del doblaje ES, y de la versión en DVD del redoblaje JG.

Alice in Wonderland (V.O., 1951)

Estrenada como *Alicia en el país de las maravillas* en doblaje de ES a partir de una traducción de Íñigo de Martino y Carlos D. Ortigosa. Para este trabajo he utilizado la versión original en DVD y el doblaje ES en VHS.

Peter Pan (V.O., 1953)

Estrenada con el mismo título en doblaje de ES. He utilizado la versión original en DVD y el doblaje ES comercializado en VHS.

Lady and the Tramp (V.O., 1955)

Esta película cuenta con dos versiones en lengua española:

- el doblaje de ES estrenado en Méjico con el título de *Reina y Golfo* y en España con el de *La dama y el vagabundo*;
- el redoblaje de Eduardo Giaccardi (EG) dirigido en Méjico y estrenado con el mismo título en 1997.

La película no se redobló en castellano (o “español de España”). Tanto para la versión original como para los doblajes he utilizado el formato VHS.

Sleeping Beauty (V.O., 1959)

También existen dos doblajes en español:

- el doblaje de ES estrenado con el título *La bella durmiente*;
- el redoblaje de Eduardo Giaccardi (EG) con traducción de Jesús Javier Vallejo, dirigido en Méjico y estrenado con el mismo título en 2001.

La película no se redobló en castellano. He utilizado el VHS del doblaje ES y el DVD de la versión original y del redoblaje EG.

101 Dalmatians (V.O., 1961)

Doblaje dirigido por ES y estrenado con el título de *101 Dálmatas*. En algunos países de Hispanoamérica también se tituló *La noche de las narices frías*. Para este estudio he empleado la versión original en DVD y el doblaje ES en VHS.

The Sword in the Stone (V.O., 1963)

Doblaje dirigido por ES y estrenado con el título de *La espada en la piedra*. En España se tituló *Merlín el encantador*. He empleado la versión original en formato DVD y el doblaje ES en DVD y VHS.

The Jungle Book (V.O., 1967)

Doblaje dirigido por ES y titulado *El libro de la selva*. He utilizado para este estudio el formato VHS de la versión original y del doblaje ES.

The Aristocats (V.O., 1970)

Doblaje dirigido por ES y titulado *Los aristogatos*. He utilizado para este estudio el formato DVD de la versión original y el VHS del doblaje ES.

Robin Hood (V.O., 1973)

Doblaje dirigido por ES y estrenado con el mismo título. He utilizado para este estudio el formato DVD de la versión original y el VHS del doblaje ES.

The Rescuers (V.O., 1977)

Doblaje dirigido por ES y estrenado con título *Los rescatadores*. He utilizado para este estudio el formato VHS de la versión original y el DVD del doblaje ES.

En todos los casos los diálogos e intervenciones sueltas que comento a lo largo del trabajo han sido extraídos de transcripciones elaboradas directamente a partir de lo que se conoce como guión de post-producción o, en otras palabras, “el sonido de pantalla”, que debiera equivaler, al menos en teoría, a la versión ajustada para el doblaje del guión traducido. (Subrayo “en teoría” porque no puede descartarse que en el transcurso de la grabación se hayan incorporado elementos que no estuvieran presentes en la traducción ajustada.)

En este trabajo apenas trato los redoblajes más recientes realizados a partir de 1997. Considero que su calidad técnica y artística es en general notablemente inferior a las versiones “canónicas” de Edmundo Santos, que son las que realmente me interesan. Sólo en algunas ocasiones transcribo pasajes de estos redoblajes, y siempre con el fin de que sean comparados con los correspondientes de la versión de Santos y se adviertan sus diferencias.

Para concluir esta introducción, baste señalar que a lo largo del trabajo se indican en nota a pie de página las fuentes de las que provienen las informaciones adicionales que se suministran (principalmente datos procedentes de comunicaciones personales con especialistas del doblaje fuera del ámbito académico) y que al final se incluyen además una serie de apéndices con materiales de especial interés por su relación con el asunto de este estudio.

5. BREVE HISTORIA DE LOS DOBLAJES DISNEY EN ESPAÑOL²⁴

El doblaje en español más antiguo que se conserva y del que se tiene noticia en España para una producción de dibujos animados de los estudios Disney es el del cortometraje *Los tres cerditos* (1933)²⁵. Por aquel entonces era habitual que las películas con actores de carne y hueso de Hollywood —películas de “imagen real”— se proyectasen en las salas comerciales precedidas por un cortometraje de dibujos animados, y ése fue el género que el estudio Disney cultivó durante sus comienzos.

La serie de cortos de caricaturas animadas de un minuto de duración denominada *Laugh-O-Grams* (circa 1920) había sido el primer y exitoso experimento. A continuación, Walt Disney pasó a producir cortos de mayor metraje con animación de figuras (no caricaturas), basados en cuentos de hadas tradicionales modernizados con toques de humor. A esta serie pertenecen *Little Red Riding Hood*, *Jack and the Beanstalk*, *Goldilocks and the Three Bears*, *Puss in Boots* y *Aschenputtel* (más conocido como *Cinderella*), todos ellos realizados en 1922. Agotado el filón de los cuentos, Walt Disney se propuso dar un paso hacia adelante en el campo de la animación de dibujos y combinarla con acción filmada de personajes de carne y hueso. De esta iniciativa nació la serie de cortos titulada *Alice cartoons* (circa 1923), inspirada en el personaje de *Alicia en el país de las maravillas*, cuyo tremendo éxito llevó a Disney a cambiar la razón social de su empresa, que, de Disney Brothers Studio, pasó a denominarse Walt Disney Studio (Thomas, 1995:65).

Tras los cortos de Alicia llegaron los de Oswald el conejito feliz (circa 1927) y, finalmente, los protagonizados por el ratón Mickey, que hizo su primera aparición en el episodio *Plane Crazy* (mayo de 1928), y cuya consagración llegó en su tercera aventura: *Steamboat Willie* (noviembre de 1928), cortometraje innovador en el que al habitual fondo musical se sumaban, por vez primera en el género, gruñidos, gemidos, voz y ruidos varios —articulados por el propio Walt Disney— que contribuían a humanizar más si cabe al ratoncito protagonista.

A partir de 1929 Disney incorporó todo el conocimiento y el saber hacer acumulados a lo largo de sus anteriores producciones en la serie de cortometrajes *Silly*

²⁴ Esta breve historia los doblajes Disney en español no pretende en modo alguno ser exhaustiva. Las referencias a los primeros cortometrajes producidos por Disney sólo buscan esbozar el escenario, por así decirlo, sobre el que posteriormente se acometió la producción de los largometrajes de dibujos animados, los únicos a los que aludo en esta sección. Entre éstos, sólo me interesan los considerados “clásicos”, como ya he explicado. Fuera de ella quedan otros largometrajes “menores” de dibujos animados, cortometrajes, medimetrajes, y los largometrajes de imagen real o combinada con dibujos animados.

²⁵ Información proporcionada por el investigador José Luis Ortiz, historiador del doblaje.

Symphonies (*Sinfonías tontas*), esencialmente fábulas protagonizadas por animales y plantas narradas en clave de humor y construidas alrededor de un tema musical. De ellas proceden personajes como la vaca Clarabella y el perrito Pluto, así como los tres cerditos que cantaban la famosa canción “¿Quién teme al lobo feroz?”. Los cerditos y su pegadiza tonada alcanzaron un éxito inimaginable que llevó a Disney a prolongar sus aventuras —bien es cierto que a regañadientes, pues nunca fue amigo de repetir fórmulas exitosas— con tres episodios más: *El lobo feroz*, *Los tres lobitos* y *El cerdito práctico*, que tuvieron mucha menor repercusión.

Tras este breve repaso por la primera filmografía de Disney, y de vuelta al campo del doblaje, cabe destacar que todos los cortometrajes hablados que se estrenaron en países no angloparlantes lo fueron en versión doblada²⁶. Nunca se estrenó ninguna de estas producciones en versión original subtitulada, aunque fue esta modalidad, heredera de los primitivos intertítulos explicativos, la que las productoras de Hollywood probaron primero²⁷. Los motivos que llevaron a Walt Disney a apostar por el doblaje desde un principio parecen evidentes. Considérense, si no, las siguientes observaciones:

- a) Sus producciones estaban destinadas principal, mas no exclusivamente, al público infantil. Por consiguiente, el subtitulado quedaba descartado como modalidad de traducción válida, pues exigía un nivel avanzado de lectura inalcanzable para la mayoría de los niños.
- b) Por aquellos años (décadas de los veinte y de los treinta del siglo veinte) el analfabetismo entre la población adulta aún estaba enormemente extendido — como también señala Chaves (2000: 28)— en Europa y en las dos Américas, lo cual era un argumento más a favor del doblaje como modalidad idónea de traducción.

El paso del cine mudo al sonoro y la aparición de los primeros doblajes se explican y describen con mayor o menor detalle en casi todas las obras sobre doblaje y cine (Ávila, 1997a, por ejemplo)²⁸, sobre traducción para cine (Chaves, 2000, por sólo citar una), e incluso en artículos académicos sobre traducción audiovisual (Izard, 2001).

²⁶ Información proporcionada por José Luis Ortiz, investigador e historiador del doblaje.

²⁷ Véase, Chaves (2000: 28)

²⁸ Véase también Ávila (1997b).

5.1. Cerditos con acento francés

Los tres cerditos se dobló el mismo año de su producción (1933) en los estudios Des Reservoirs ubicados en la localidad francesa de Joinville-le-Pont (París), que la Paramount adquirió en 1929 para producir versiones en otras lenguas de sus películas, que fueran exportables a países de habla no inglesa. Esta forma de producción multilingüe consistía en rodar una misma película en distintos idiomas simultáneamente o con muy poca diferencia de tiempo.

Por la escasa rentabilidad de esta práctica, los estudios cinematográficos no tardaron en abandonar la producción de versiones en lengua extranjera y pasarse al doblaje, el cual, por su técnica y tecnología —si bien todavía incipiente en aquellos años— demostraba ser una solución más fácil, rápida y económica. En consecuencia, los estudios franceses de la Paramount se clausuraron en julio de 1932 pero retomaron su actividad en 1933, reconvertidos como sede europea de doblaje internacional para las productoras estadounidenses (Izard, 2001: 207). Desde el momento en que se comenzó la traducción de películas a otros idiomas mediante subtítulo, tres fueron las lenguas que posteriormente se utilizaron asimismo para el doblaje: español, francés y alemán²⁹, y en ellas se dobló por primera vez el corto *Los tres cerditos*.

La pregunta “¿por qué no se dobló la versión en español de *Los tres cerditos* en España?” no tiene fácil respuesta. Recuérdese que hasta 1932 no se crea el primer estudio de doblaje en el país: los estudios T.R.E.C.E. —Trilla-la Riva Estudios Cinematográficos Españoles— de Barcelona (Ávila, 1997b). Aunque en 1934 los estudios T.R.E.C.E. ya contaban entre sus clientes con poderosas compañías de la industria estadounidense del cine como la FOX, la RKO y la United Pictures, lo cierto es que *Los tres cerditos* se dobló al español en Francia, lo que dio pie a una peculiar versión en la que, por un lado, el cerdito práctico y el lobo hablan español peninsular, mientras que el resto de los personajes lo hacen en un español con marcado acento francés.

Nada se sabe del reparto técnico de este temprano doblaje que pudiera explicar que se diese por válida tan sorprendente mezcla de acentos. No obstante, si se tienen en cuenta los criterios que regían la selección de actores para el doblaje de las películas de imagen real —que probablemente también se aplicasen para las películas de dibujos animados— puede llegar a entenderse el porqué de la extraña mezcla de acentos. A este

²⁹ El investigador José Luis Ortiz señala que el italiano también figuró desde el principio entre las lenguas receptoras de doblajes, como lo atestigua el hecho de que se hayan conservado algunos del año 1931.

respecto creo bastante significativo recalcar que en el equipo directivo de los estudios de Joinville durante su etapa de producción de doblajes, figuraban las siguientes personas (Ávila, 1997b: 70):

- David Souhami como gerente de la división encargada para la distribución en Francia, España, Portugal e Italia. A menos que el señor Souhami hubiese sido “tetralingüe”, lo cual resulta bastante improbable, difícilmente hubiese podido evaluar la calidad y corrección lingüística de los doblajes de las películas que se encargaba de distribuir;
- un tal *mister* Cule, un judío alemán que se hospedaba en el hotel Palace de Madrid y que era el encargado de encontrar voces y de reclutar talentos de la interpretación, a veces sin más pruebas que la lectura en voz alta de una noticia de un periódico o de una poesía;
- un tal *míster* Sieberg, ni más ni menos que el marido de Marlene Dietrich, que si bien no hablaba palabra de castellano, mandaba en la sala de doblaje y era el encargado de dar los tonos exactos a los actores.

En semejante Babel de idiomas y nacionalidades, al menos hubo un español, Claudio de la Torre, que se ocupó desde junio de 1931 de la coordinación de doblajes al castellano y de la jefatura del departamento literario español. Por todo lo que acabo de señalar, nada induce a pensar que un equipo formado en su mayoría por hispanohablantes se ocupase de la distribución de las cintas de dibujos animados dobladas al español, ni de la selección de sus actores ni de la dirección de los doblajes, lo cual podría explicar por qué los alegres cerditos comenzaron a hablar en español con acento francés

Actualmente en España *Los tres cerditos* aún conserva su doblaje original en las copias comercializadas por Disney en formato VHS. En los nuevos DVD, sin embargo, se ha decidido eliminarlo y sustituirlo por un redoblaje actual en castellano peninsular.

5.2. Blanca Nieves y los siete enanos: el primer largometraje de dibujos animados doblado al español... en los Estados Unidos

Snow White and the Seven Dwarfs se estrenó en el Carthay Circle Theatre de Los Ángeles (EE.UU.), el 21 diciembre de 1937. El 23 de mayo de 1938 se estrenaba en el Cine Ideal de Buenos Aires *Blanca Nieves y los siete enanos*, la versión en español del primer largometraje de dibujos animados de la historia. Entre los dos estrenos median unos seis meses, lo cual da idea de la rapidez con la que se puso a trabajar la maquinaria

de los estudios Disney para tener una versión de *Blancanieves* lista para la exportación a países de habla hispana.

Poco se conoce de aquella primera versión en español, que hoy día se da por perdida. No obstante, parece lógico pensar que en los archivos de los estudios Disney se guarde una copia de aquella película o, al menos, del sonido doblado (la pista de diálogos y las versiones en español de las canciones), mas si así es, continúa celosamente custodiada. Son los investigadores —aficionados al doblaje en general y algunos de ellos, además, al de las producciones de Walt Disney en particular— quienes con constancia, paciencia, intuición y ciertas dosis de suerte, se afanan en desenterrar y hacer públicos datos y hasta fragmentos pertenecientes a aquel primer doblaje³⁰.

Hasta hace poco, al primer doblaje en español de *Snow White and the Seven Dwarfs* se le atribuía un origen argentino. Siendo Luis César Amadori el primer director de doblajes al español para Disney del que se tenía constancia por ser su nombre el que aparecía en los créditos finales de la versión española de *Pinocchio* (*Pinocho*, 1940), se dedujo que *Blanca Nieves y los siete enanos* debía de ser igualmente obra suya.

Recientemente, el investigador mejicano Miguel Navarro acaba de publicar en www.doblajedisney.com datos que desmienten la autoría de Amadori y apuntan hacia la ciudad de Los Ángeles, en los Estados Unidos, como lugar de origen de aquella primera versión española de *Blancanieves*. Concretamente, Navarro menciona los Disney Studios de Los Ángeles como lugar de grabación del doblaje, a Stuart Buchanan y Jack Cutting como directores, y a Rafael Elizalde McClue como supervisor de los diálogos en español.

Ya he aludido en este trabajo a la extraña mezcla de acentos —algunos españoles, otros extranjeros— que caracterizaba los primeros doblajes al español, explicada por el hecho de que no era infrecuente que sus responsables directos desconociesen el idioma. Sobre las negativas consecuencias derivadas de esta práctica señala el especialista español Alejandro Ávila (1997b: 24):

Las productoras norteamericanas observaban que los países latinoamericanos recibían con marcada diferencia las cintas habladas en español realizadas en los estudios de Hollywood o de Joinville-Le Pont (París). Una batalla de acentos que los norteamericanos no entendían muy bien impedía que una película con modismos

³⁰ El investigador José Luis Ortiz ha realizado los hallazgos más notables en este sentido al haber descubierto breves fragmentos y canciones —completas algunas, otras no— de aquel primer doblaje, que pueden escucharse en el sitio de Internet www.doblajedisney.com. En el mismo sitio de Internet puede leerse la crónica de su descubrimiento y publicación escrita por el propio Ortiz.

cubanos triunfara en Argentina o viceversa. Lo que era aceptado en un país era rechazado por el resto.

Sobre lo mismo, pero al otro lado del océano Atlántico, Reyes de la Maza (citado en Pérez 2003: 13) explica:

[...] el ensayo de los primeros doblajes al español fue catastrófico debido a que en ellos se mezclaban distintos acentos castellanos, lo que provocó el fracaso de este intento. Esto se debió a que ninguno de los directores o productores de Hollywood entendía el castellano. No se dieron cuenta que uno de los actores que hacían el doblaje era argentino, otro español, otro mexicano, otro cubano y la mezcolanza de acentos resultó grotesca, tanto que el público de España y América Latina rechazó las películas con indignación.

Sabemos que *Los tres cerditos* perteneció a esta clase de doblajes “multiacentuales”, pero, ¿lo fue también *Blancanieves y los siete enanos*? Los fragmentos de aquel doblaje que recientemente han empezado a salir a la luz parecen indicar que sí.

A raíz de la publicación de los últimos datos proporcionados por Miguel Navarro, Ramón Corretgé, creador y administrador del sitio www.doblajedisney.com, comenta lo siguiente³¹:

[que el doblaje se llevase a cabo en Los Ángeles] explica mejor la diversidad de acentos que se puede escuchar en las grabaciones halladas, que no son de Argentina sino de diferentes países, como por ejemplo Romualdo Tirado (Doc) que tiene un marcado acento español, o Thelma Hubbard, con acento norteamericano.

Si como afirman Alejandro Ávila y Reyes de la Maza, la mezcla de acentos perjudicaba en última instancia al rendimiento comercial de la película —o sea, a su rentabilidad— parece lógico pensar que Walt Disney, dando muestra del extraordinario talento para los negocios que siempre poseyó, terminase por comprender la gravedad de la situación y, no dispuesto a dejar que la recién estrenada aventura de los largometrajes de dibujos animados resultase un fracaso económico, decidiese resolver el problema del único modo posible: subcontratando los doblajes con estudios extranjeros ubicados en países de habla hispana y encargando su dirección e interpretación a directores y actores que tuviesen el español como lengua materna.

³¹ La cita pertenece a un mensaje publicado en el foro principal del sitio www.doblajedisney.com, dentro del tema “Más novedades sobre el primer doblaje de Blancanieves” el 22-4-2005.

5.3. Los doblajes argentinos

Teniendo en cuenta que los estudios Des Reservoirs dejaron definitivamente de funcionar en el año 1937, y que por aquel entonces media España ya peleaba en lucha fratricida contra la otra media en una guerra civil que se prolongó hasta 1939, Walt Disney tuvo que buscar en Hispanoamérica su proveedor de doblajes al español.

Poco se conoce del proceso por el que Disney finalmente confió la tarea a los estudios Sono Film de Buenos Aires y al director de melodramas argentino Luis César Amadori. Llevan el sello de Amadori y Sono Film los doblajes de *Pinocho* (1940), *Dumbo* (1942) y *Bambi* (1943)³².

De la época Argentina se han conservado únicamente los doblajes de *Pinocho* y *Dumbo*, que se comercializan en la actualidad de la siguiente forma:

- *Pinocho*: doblaje original argentino disponible en VHS y DVD.
- *Dumbo*: doblaje argentino y doblaje mejicano (E. Santos, 1964) en VHS. La edición posterior en DVD sólo contiene el doblaje mejicano.

En cuanto a los demás largometrajes de aquella etapa, *Fantasia* puede encontrarse en VHS y en DVD con doblaje en español peninsular, mientras que *Bambi* acaba de ser lanzada recientemente (2005) en DVD en la versión de Edmundo Santos del año 1964 (anteriormente disponible en VHS).

Lo cierto es que a estas alturas es difícil encontrar las versiones en VHS, pues fueron descatalogadas y retiradas de la venta por Disney. No obstante, para adquirir una copia la mejor opción suelen ser los mercadillos y los saldos de las tiendas y grandes almacenes con sección audiovisual de España y México. El hecho de que muchos de los antiguos doblajes realizados en Hispanoamérica no se incluyan en los relanzamientos actuales en DVD hace que estas versiones clásicas sean prácticamente imposibles de encontrar, lo cual terminará por condenarlas al olvido al cabo de un par de decenios y, por consiguiente, hará de ellas (en realidad ya lo ha hecho) un objeto de culto y de apasionado coleccionismo por parte de los aficionados al cine de dibujos animados y al doblaje en general.

³² Entre paréntesis el año de estreno de la versión en español. En esta relación de largometrajes no figura *Fantasia* (1941), pues se sospecha que el primer doblaje en español no fue realizado en Argentina por Amadori sino en Estados Unidos.

5.4. Edmundo Santos

Estudiar las versiones en español de los largometrajes de dibujos animados de Walt Disney exige inevitablemente hablar de Edmundo Santos, un hombre cuyo estilo como traductor, adaptador, letrista y director de doblaje imprimió un carácter particular e inimitable a todas las películas en que participó. Tanto fue así, que sus versiones al español de los largometrajes de la que puede llamarse la época dorada de los estudios Disney (desde 1937 a 1977) han llegado con el tiempo a conformar el “canon”, el tipo ideal y de referencia, que los aficionados a los dibujos animados admiran y defienden, y respecto del cual se juzga el mérito o demérito de todos los doblajes y redoblajes posteriores.

De la vida de Edmundo Santos Adán (1902 –1977) poco se sabe. Aparte de los testimonios directos que sobre él aún pueden aportar sus hijas, probablemente la semblanza más completa sea la publicada por Fernando Igea en el sitio de Internet www.doblajedisney.com³³, del cual procede no sólo toda la información incluida en este apartado, sino gran parte de los datos que figuran en este trabajo.

La relación entre Walt Disney y Edmundo Santos comenzó a raíz de las quejas que éste continuamente aireaba en el programa de radio que dirigía en Tijuana a finales de la década de 1930. Su propia hija, Diana Santos, lo cuenta así:

“Él trabajaba en Tijuana, en una estación de radio, en un programa que se llamaba ‘El sartén y la cuchara’. Un día en el programa estaba criticando las letras de las canciones de Disney porque no tenían armonía, no tenían ritmo, los acentos los ponían en otro lado para que cupiera, y todo eso. Y otro día lo llamaron y lo citaron en los Estudios Disney de Burbank, California”.

En los estudios Disney el señor Santos recibió la partitura de una nueva película, aún en fase de producción, titulada *Pinocchio*. La productora esperaba sus adaptaciones al español. Durante el viaje de regreso a Tijuana en autobús, Santos redactó su versión del tema *When You Wish Upon a Star* (“Estrella azul”, en la versión española), que enseguida envió y dio pie a una nueva reunión con Walt Disney, quien durante el primer encuentro se había mantenido en un discreto y silencioso segundo plano.

Pinocho marca, por tanto, el comienzo de una relación que había de durar casi cuarenta años, y a lo largo de la cual el señor Santos fue ganándose la confianza de Walt Disney hasta llegar a obtener el control casi total de las versiones al español de todos los

³³ “Charla con Tony y Diana Santos” (2003).

largometrajes de la productora (“casi total” porque los estudios Disney siempre asignaron a cada proyecto un supervisor estadounidense que la mayoría de las veces se limitaba a dejar hacer al señor Santos).

A lo largo de aquella primera etapa de doblajes en español dirigidos por Luis César Amadori en Argentina, Edmundo Santos colaboró principalmente como letrista y traductor de diálogos. He aquí la relación de largometrajes y funciones:

- *Pinocho* (1940), como letrista-adaptador de las canciones
- *Dumbo* (1942), como traductor y letrista-adaptador
- *Bambi* (1943), como traductor y letrista-adaptador

El caso de *Fantasia* (1941) es especial, puesto que al haber sido concebida como espectáculo músico-visual, prácticamente los únicos fragmentos de la película susceptibles de ser doblados son las presentaciones que de los distintos “cuadros” hace una voz narradora fuera de plano.

Algunos especialistas aficionados sostienen que la variante del español empleada en el doblaje más antiguo de *Fantasia* parece descartar a Amadori o Santos como directores, lo cual conduce a suponer que el primer doblaje en español se hubiese grabado en los propios estudios Disney, algo que aún no se ha confirmado. Para complicar aún más la cuestión, otros especialistas hacen referencia a un doblaje del año 1946 dirigido por el propio Edmundo Santos, si bien tal información parece dudosa porque hubo de esperarse hasta el año 1964 para que se le confiaran a Edmundo Santos los redoblajes de *Snow White and the Seven Dwarfs* y de los largometrajes doblados durante la etapa argentina; *Fantasia*, sin embargo, no se incluyó en aquella relación de redoblajes.

Como puede verse, el origen del doblaje (o “los doblajes”, si fueron varios) de *Fantasia* dista de haberse esclarecido, pero esperemos que tarde o temprano las pesquisas de los investigadores terminen por dilucidar la cuestión.

Acerca de esta primera etapa de colaboraciones por parte de Edmundo Santos, creo importante señalar que nunca viajó a Argentina para supervisar la grabación de los temas que adaptaba³⁴, y que todo indica que comenzó a trabajar a distancia con los estudios Disney, enviando por correo sus adaptaciones hasta el momento en que Walt Disney lo invitó a trasladarse a Los Ángeles.

³⁴ Comunicación personal con David Pérez Flores [marzo 2005].

5.5. El comienzo de la “Etapa Santos”

En 1943 Walt Disney decide cambiar la política por la que se regían los doblajes al español y traslada el centro de doblaje a los Disney Studios de Burbank, un suburbio de la ciudad de Los Ángeles (California), lo que pone punto y final a la etapa argentina bajo la dirección de Luis César Amadori. Ese mismo año, con ocasión del lanzamiento de *Saludos amigos* (película que, junto con *The Three Caballeros* [*Los tres caballeros*, 1944], se enmarcaba dentro de la política estadounidense de “buena vecindad”, cuyo fin era reforzar las relaciones con Hispanoamérica), Walt Disney designa a Edmundo Santos como asesor especialista en cultura hispanoamericana, supervisor de la versión en lengua extranjera (así figura en los créditos de la película) y director del doblaje español.

A *Saludos amigos* lo sucedieron otros largometrajes³⁵ —de animación unos, de imagen real otros, y algunos incluso de ambas combinadas— en que Edmundo Santos pasó a trabajar en calidad de traductor-adaptador y director de doblaje, responsabilidades que siguieron recayendo sobre él³⁶ hasta 1977, año de estreno de *Los rescatadores*³⁷ (*The Rescuers*), la última película que dobló para la Disney y que ya no llegó a ver.

Durante esta época de doblajes realizados en Estados Unidos, Edmundo Santos encontró una cantera casi inagotable de voces hispanohablantes entre los actores y cantantes que llegaban a trabajar en el Million Dollar Theater³⁸, teatro de la ciudad de Los Ángeles donde desde finales de la década de 1940 se representaban para la creciente población de habla hispana los espectáculos de variedades más importantes del momento procedentes de la ciudad de México.

5.6. Los doblajes Disney llegan a Ciudad de México. Los Estudios Churubusco

Edmundo Santos llega a México en 1949 (antes de que la ciudad de México se constituyese como capital del doblaje en el país) en calidad de representante de los

³⁵ En el sitio www.doblajedisney.com puede encontrarse la relación completa de títulos.

³⁶ Edmundo Santos se ocupó únicamente del doblaje de las películas de dibujos animados, no de las de imagen real que también producían los estudios Disney. Éstas se doblaban en España para disfrute exclusivo del público español como consecuencia de la medida proteccionista adoptada a finales de los años cuarenta por los gobiernos de México y Argentina (principales destinatarios de la exportación cinematográfica estadounidense) que obligaba a exhibir las producciones extranjeras en versión original con subtítulos (a excepción de las de dibujos animados para público infantil, cuyo doblaje se permitía). Los doblajes producidos en España raramente llegaron a cruzar el Atlántico. Agradezco esta información al investigador José Luis Ortiz.

³⁷ *O Bernardo y Bianca*, que es el título de esta película en Hispanoamérica.

³⁸ Pérez (2003: 18).

estudios Disney y responsable de los doblajes al español de sus películas, con el encargo de encontrar a la persona que había de prestar su voz al personaje de Cenicienta en la inminente versión española. A tal fin se organizó un proceso de selección promocionado a través de la emisora de radio XEW (“La voz de América Latina desde México”) que terminó con la elección de la actriz y cantante Evangelina Elizondo. Además de encontrar la voz para el personaje principal, Santos debía reclutar igualmente un elenco de talentosos profesionales de la actuación y el canto para el resto de los papeles. Esta ambiciosa operación culminó con la grabación del primer doblaje realizado íntegramente en Méjico para un largometraje de dibujos animados de los estudios Disney: *La cenicienta* (*Cinderella*). El doblaje se llevó a cabo en las salas de los Estudios Churubusco, por aquel entonces los únicos que contaban con la tecnología necesaria por ser la estadounidense RKO propietaria de un 50% de su capital, a partir de un guión traducido por Íñigo de Martino y Carlos David Ortigosa.

Gracias a la gran calidad del doblaje y al éxito en taquilla de la versión española, los estudios Disney centralizaron a partir de entonces en la capital del país la realización de las versiones al español de sus producciones, siempre bajo la dirección de Edmundo Santos.

En los Estudios Churubusco se doblaron igualmente *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, 1951; en este caso la traducción del guión para el doblaje corrió a cargo de Íñigo de Martino y Carlos David Ortigosa) y *Peter Pan* (1953). En 1955 Edmundo Santos se separa de Carlos David Ortigosa, con quien había codirigido varios de sus doblajes, y se asocia con Richard Thompkins, junto al cual — en los mismos estudios— dirige las versiones en español de *La dama y el vagabundo* (*Lady and the Tramp*, 1955) y *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, 1959).

Thompkins y Santos también terminaron separándose, lo que llevó a éste último a abrir sus propios estudios de doblaje, Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A., conocidos con el sobrenombre “Estrellita” en homenaje a la actriz cubana Estrellita Díaz. El primer doblaje producido en sus instalaciones fue *101 Dálmatas* (*101 Dalmatians*, 1961), o *La noche de las narices frías*, como se la conoce en Hispanoamérica. A éste lo siguieron las versiones en español de *The Sword In the Stone* (*Merlín el encantador* o *La espada en la piedra*, del año 1963), y los redoblajes, a partir del año 1964, de algunas de las películas de la etapa argentina (*Blancanieves y los siete enanos*, *Dumbo*, *Bambi*). Aunque también se proyectó el redoblaje de *Pinocho* e incluso

se llevó a cabo el reparto de voces y papeles, el proyecto no llegó a terminarse, lo cual explica que sea la única película que conserva solamente su doblaje argentino original.

Después siguieron *El libro de la selva* (*The Jungle Book*, 1967; la última película supervisada por el propio Disney), *Los aristogatos* (*The Aristocats*, 1970), y *Robin Hood* (1973). *Los rescatadores* (*The Rescuers*, 1977) fue la última película cuyo doblaje dirigió Edmundo Santos³⁹. Quiso la fortuna que no pudiese acudir a su estreno, pues el 3 de agosto de ese mismo año Edmundo Santos fallecía de una afección cardíaca.

Su labor al frente de Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A. la continuaron los hermanos Francisco y Jorge Colmenero, que siguieron dirigiendo doblajes para los estudios Disney hasta el estreno de *Mulan* (1998). Desde entonces han sido los estudios DAT-Doblaje Audio Traducción S.A. los responsables de los doblajes de la Disney para Hispanoamérica.

5.7. Del “español neutro” a los doblajes localistas

Por otra parte, en 1991, con el estreno de *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*), Disney decide que se comercialicen dos doblajes diferentes en español: uno para toda Hispanoamérica producido en Méjico, y otro para España⁴⁰. Esta práctica se mantiene en la actualidad y ha sido la precursora de la nueva tendencia a abandonar el “español neutro” como única modalidad lingüística para el doblaje de las películas Disney comercializadas en Hispanoamérica para pasar a los doblajes “localistas” en español, a saber: doblajes que incorporan acentos y elementos de humor propios del país hispanohablante en que se exhiben.

En 2004 extendió a Méjico esta modalidad de comercialización con el doblaje en “español mejicano” de *Home on the Range*, titulada *Vacas Vaqueras* en este país y *Zafarrancho en el rancho* en España.

Desde 2005, a partir del estreno de *Los increíbles* se distribuyen también en Argentina doblajes en “español argentino”.

De resultas de esta nueva práctica, películas recientes como *Chicken Little*, *Cars* o *Ratatouille* ya se han comercializado simultáneamente en cuatro versiones en español:

³⁹ Los aficionados especialistas en la historia del cine de animación en general, y en particular de las producciones Disney pertenecientes a este género, coinciden en que con *The Rescuers* (Los rescatadores, 1977) se cerró la “edad de plata” de los Clásicos Disney.

⁴⁰ En 1996 Disney comienza a estrenar también versiones de sus películas dobladas en catalán.

castellano o español de España, español de Méjico, español de Argentina y español “neutro” de Hispanoamérica.

6. LA PRÁCTICA DE LA RETRADUCCIÓN AUDIOVISUAL Y LOS NUEVOS REDOBLAJES DE LOS CLÁSICOS DISNEY

En literatura es habitual que las editoriales “refresquen” los clásicos ofreciendo al público nuevas traducciones que, con un estilo y una lengua más actuales, a veces pretenden incluso mejorar traducciones existentes, por ejemplo enmendando los errores de las versiones anteriores. Que en las librerías puedan encontrarse diferentes traducciones de una misma obra publicadas por editoriales distintas permite que el comprador pueda ejercer su derecho a elegir la que más le guste. En última instancia es el lector quien elige si prefiere una nueva traducción u otra antigua por la que siente un cariño especial por diversas razones (por nostalgia, al haber sido la que leyó en su infancia o la primera que le regalaron, por ejemplo).

Que la práctica del redoblaje no es nueva dentro del mundo del cine, y en particular en el ámbito de los largometrajes de dibujos animados de la Disney, es algo que ha quedado patente en el capítulo anterior. A pesar de ello, y por lo que he podido conocer, sólo recientemente los redoblajes comercializados por la Disney han comenzado a provocar quejas entre los compradores. ¿Por qué razón? ¿Cómo es posible que algo como la retraducción de obras, una práctica tan habitual y aceptada por productores y consumidores en el campo de la literatura y, al parecer, también en el del cine, haya comenzado a suscitar tanto rechazo en éste último?

A mi juicio, el *quid* de la cuestión, el motivo por el que la práctica del redoblaje provoca en la actualidad tantas quejas entre los consumidores de cine para disfrute doméstico es que, al contrario de lo que ocurre con las retraducciones en literatura, en el caso de la retraducción audiovisual de largometrajes las productoras y distribuidoras han dejado de reconocer el derecho que tiene el comprador a elegir qué versión desea llevarse a casa. Cuando uno era libre de elegir entre comprar, por ejemplo, el doblaje de *Dumbo* dirigido por Amadori, el dirigido por E. Santos, o los dos, se reconocía al consumidor su derecho a adquirir la versión que más le gustase, igual que el comprador que en las librerías puede escoger entre las diferentes traducciones de una misma obra. Por desgracia, esta libertad de elección está desapareciendo rápidamente como consecuencia de una nueva y generalizada política de redoblajes que comporta la retirada del mercado de todos los doblajes anteriores a la vez que la imposición de uno solo: el más nuevo, el “redoblaje” más reciente, el único que se comercializa. No hace falta ser licenciado en Ciencias Empresariales para entender que comercializar una única versión de un largometraje cuesta menos a las empresas productoras y

distribuidoras que comercializar tantas como doblajes haya tenido la película en cuestión. Este argumento de naturaleza puramente económica explica el porqué de la descatalogación de los antiguos doblajes (no olvidemos que una empresa —por más que su sector de actividad sea el del cine familiar de entretenimiento, como es el caso de Disney— persigue un único fin: ganar dinero), mas no las razones que conducen a que se encargue uno nuevo.

Centrándonos en el caso de los largometrajes de dibujos animados de la Disney: si los compradores parecían estar satisfechos con los doblajes disponibles de los “clásicos”⁴¹ en español y con la posibilidad de adquirir las versiones que prefiriesen, ¿qué fue lo que condujo a los estudios Disney a comercializar nuevos redoblajes de los clásicos y a retirar los antiguos del mercado? ¿Se buscaba con esta maniobra aumentar la satisfacción de los compradores o, por el contrario, proteger los intereses económicos de la empresa?⁴²

6.1. Los doblajes “canónicos”

La traducción en los documentales, dibujos animados o series de TV, incluso adquiere el carácter de actividad artística y se suma (o contribuye) al estatus de obra de arte del género en cuestión, de modo que cliente y espectador prefieren escuchar la traducción que se realizó en su momento, a escuchar una traducción actualizada. [...]

Tanto la traducción, con los arcaísmos propios de aquella época, como el doblaje, con las inflexiones de voz y el tono —que hoy parece exagerado— de aquel momento, han pasado a formar parte integral del documental, han contribuido de tal manera al texto meta que lo han dotado de una nueva entidad, una nueva personalidad como texto doblado que ha adquirido el estatus de obra de arte. [...]

Tanto la traducción como el doblaje (un todo inseparable ya) forman parte integral de estas series de dibujos animados, es más no se entenderían con otro doblaje u otra traducción [...].

Chaume (2007)

Como ya señalé anteriormente en este trabajo, a principios de los años sesenta se encomendó a Edmundo Santos —para muchos quien mejor adaptó y dirigió las versiones en español de las películas de dibujos animados que produjeron los estudios

⁴¹ Como ya expliqué, esta denominación abarca, *grosso modo*, los largometrajes de dibujos animados producidos por los estudios desde 1937 hasta 1977.

⁴² Véase en el Apéndice 6 la carta por la que Disney, a través del director de Disney Character Voices, Jeff Miller, justifica la práctica del redoblaje.

Disney hasta 1977— la tarea de volver a doblar (o “redoblar”) varios de los primeros largometrajes de los estudios, entre ellos *Blancanieves*, *Pinocho*⁴³, *Bambi* y *Dumbo*.

Si bien las versiones de *Blancanieves*, *Bambi* y *Dumbo* dirigidas por Edmundo Santos son “redoblajes” a todos los efectos, nunca se las califica de tales en los círculos de aficionados al doblaje y a las películas de Walt Disney. Es más: de hecho, la apreciación general es que el conjunto de películas dobladas bajo la dirección de Edmundo Santos (desde *Saludos Amigos* en 1943, pasando por la serie de redoblajes de los años sesenta, hasta *Los rescatadores* en 1977) conforman el “canon Disney” en español, lo cual no es óbice para que, en lo tocante a las películas redobladas en los sesenta, haya quienes prefieran los doblajes argentinos a los dirigidos por el señor Santos; pero es simplemente una cuestión de gusto personal. Lo cierto es que estos últimos se consideran el paradigma del doblaje en español para cine de dibujos animados: ningún doblaje anterior fue mejor⁴⁴, y tampoco lo ha sido ninguno posterior, incluidos los actuales⁴⁵.

Si por lo general los doblajes dirigidos por el señor Santos se consideran paradigmáticos y difícilmente mejorables, resulta fácil entender las airadas reacciones que ha provocado la política de redoblajes que la Disney lleva poniendo en práctica desde hace veinte años y que afecta de lleno a estas versiones “clásicas”.

Varios pudieron ser los motivos que condujeron a Walt Disney y a Edmundo Santos a retroceder casi treinta años en el tiempo para desempolvar los clásicos de la compañía y redoblarlos: desde el deseo de mejorar los doblajes de las películas versionadas durante la etapa argentina, hasta el de producir nuevas versiones que permitieran volver a explotar los primeros largometrajes de la compañía y obtener con ellos mayores beneficios económicos más de veinte años después de su estreno.

En la actualidad, la razón que mueve a la Disney a redoblar sus clásicos es clara, y tiene que ver con la negativa de la compañía a pagar las regalías derivadas de la

⁴³ Como ya indiqué anteriormente, *Pinocho* no se llegó a redoblar, razón por la cual su doblaje argentino es el único que existe.

⁴⁴ Con una sola excepción: la versión española de *Pinocho*, dirigida por Luis César Amadori (1940), que se tiene unánimemente como una de las obras maestras del doblaje de dibujos animados en lengua española. Como el proyectado redoblaje a cargo de Edmundo Santos nunca se llegó a realizar, es imposible compararla con otra versión.

⁴⁵ En lo tocante a los doblajes actuales, los actores de doblaje más veteranos reprochan que en la actualidad la tecnología permita prácticas como la de doblar todas las intervenciones de cada personaje individualmente y de corrido sin que sea necesario que los actores se reúnan para interpretarlas y grabarlas en tiempo real. Es en la fase de mezcla de las distintas pistas de sonido donde se combinan intervenciones, réplicas y contrarréplicas para “montar” los diálogos según el guión. Se aduce que con esta práctica se pierde naturalidad y frescura, pues el actor de doblaje graba en solitario y sin poder reaccionar a las intervenciones de los compañeros que comparten escena con él.

propiedad intelectual a aquellos que legítimamente pudieran reclamarlas⁴⁶: antes que pagar por seguir comercializando el doblaje clásico original, Disney prefiere encargar uno nuevo⁴⁷. En las repetidas ocasiones en que los titulares de la propiedad intelectual de alguna parte de la obra (un largometraje de los estudios Disney, en este caso) han interpuesto demandas en juzgados para evitar que se sigan comercializando doblajes clásicos o productos relacionados con ellos sin que se pague un solo céntimo en concepto de regalías de explotación, la disyuntiva entre conservar el doblaje original o redoblar se ha resuelto siempre a favor de esto último⁴⁸.

6.2. Todo empezó con *La dama y el vagabundo*

En 1988, con motivo del lanzamiento en Estados Unidos de *Lady and the Tramp* (*La dama y el vagabundo*) en soporte VHS para uso doméstico, la actriz y cantante Peggy Lee (EE.UU., 1920), que intervenía en el doblaje, llevó a los tribunales a la compañía Disney y terminó siendo indemnizada con cuatro millones de dólares⁴⁹. ¿El motivo de la demanda? Peggy Lee era la intérprete, además de coautora junto con Sonny Burke, de cuatro de los temas musicales de la película: *He's a Tramp*, *La La Lu*, *The Siamese Cat Song* y *What Is a Baby?*. Sin entrar en pormenores⁵⁰, baste decir que la señora Peggy Lee y sus abogados pensaron que si Disney quería explotar comercialmente *Lady and the Tramp* en el ámbito del video doméstico, había de volver a negociarse el pago por el

⁴⁶ Cabe señalar también que cambiar el medio de comercialización de la película no implica necesariamente tener que redoblarla con el fin de evitar el pago de derechos de traducción y exhibición. Como prueba de ello baste señalar que clásicos como *Blancanieves* y *La bella durmiente* fueron comercializados en Laser Disc (en 1994 y 1995, respectivamente) con los mismos doblajes “clásicos” con que poco antes se habían lanzado en VHS para uso doméstico.

⁴⁷ Según el investigador mejicano Miguel Navarro, los redoblajes de *Blancanieves* comercializados en 2001 obedecen a idéntica razón: la negativa de los estudios Disney a pagar a Lupita Pérez Arias (la voz de Blancanieves en las canciones de la película) por el derecho a reutilizar su trabajo con nuevos fines comerciales.

⁴⁸ El redoblaje de *La sirenita* en español peninsular es la única excepción a esta norma hasta la fecha, pues parece que obedeció más bien a un deseo por parte de Disney Ibérica de experimentar para comprobar qué acogida tendría en España una versión de la famosa película doblada en la variante lingüística peninsular. *La sirenita* se estrenó en España en 1989 con doblaje en español de Hispanoamérica, la misma versión que se comercializó pocos años después en VHS. El 26 de junio de 1998 volvió a estrenarse en los cines españoles con un nuevo doblaje en español peninsular dirigido por José Luis Gil. Fueron muchas las personas que, habiendo visto la película en su versión de 1989, en lugar de volver a verla en cine decidieron esperar al segundo lanzamiento en VHS para adquirirla. Su sorpresa fue mayúscula cuando comprobaron que en esta ocasión el VHS llevaba el redoblaje de 1998. La reacción de los consumidores fue tan negativa que Disney Ibérica se vio obligada a retirar todas las copias del mercado, a rescatar la copia máster del VHS anterior, y a volver a comercializarla. Pocos meses después, Warner volvió a comercializar el redoblaje de 1998, esta vez en formato DVD. Se espera que en un futuro sea Buenavista (la propia distribuidora de Disney) la que comercialice en una nueva edición en DVD el doblaje de 1989. Gracias a José Luis Ortiz por esta información.

⁴⁹ “Los redoblajes”, colaboración de José Luis Ortiz para www.doblajedisney.com

⁵⁰ Sobre la ley que regula el doblaje y los derechos de propiedad de actores y directores, véase la tesis de licenciatura de David Pérez Flores citada en la bibliografía.

uso de un material (los temas musicales citados) cuya propiedad seguía en manos de su autora (la demandante Peggy Lee) y cuyos derechos de explotación se habían cedido a la Disney única y exclusivamente para su exhibición en salas de cine comerciales.

Dos años más tarde, en 1990, Disney editó también para video *La cenicienta*. La actriz Evangelina Elizondo, que puso su voz a Cenicienta en el doblaje dirigido por Edmundo Santos, decidió interponer una demanda para reclamar el pago de las regalías derivadas de la propiedad de su trabajo⁵¹. Mientras el asunto estaba en los tribunales, Disney encargó que se volviese a doblar la película en dos versiones: en español de Hispanoamérica y en español de España. Desde entonces, y a raíz de lo ocurrido, Disney ha redoblado todos aquellos “clásicos” cuyo relanzamiento en nuevos formatos se ha visto obstaculizado por demandas interpuestas por personas que pudiesen reclamar derechos de propiedad sobre alguna parte de la película, puesto que resulta más barato y rentable encargar un nuevo doblaje que pagar las regalías debidas, que pudieran sumar importes millonarios⁵².

Como consecuencia de lo ocurrido, actualmente Disney obliga a los actores y directores de doblaje a firmar un contrato de cesión y renuncia conocido como “*release*” por el cual Disney adquiere propiedad total sobre la obra completa o cualquier aspecto o parte de ella para explotarla comercialmente en cualquier lugar del universo (descubierto o por descubrir, según se desprende del texto del contrato⁵³), por cualquier medio concebible, y sin que por ello se originen nuevas obligaciones hacia los autores⁵⁴.

⁵¹ Al contrario que la cantante Peggy Lee, parece que la demanda interpuesta por la señora Elizondo no concernía la explotación comercial de su interpretación en la película sino en los discos que sobre *La Cenicienta* comercializaba la compañía Disney. A día de hoy, la señora Elizondo sigue luchando por que aquella demanda prospere y por que los tribunales le den la razón.

⁵² Hasta la fecha, los clásicos que han sido redoblados por estos motivos en una nueva versión española son: *La Cenicienta*, *La Dama y el vagabundo*, *La bella durmiente* y *Blancanieves*.

⁵³ La cláusula 2 de este contrato de cesión comienza así: “El Artista cede en exclusiva, e irrevocablemente, por el máximo tiempo permitido por la ley española, y para todo el universo y todos los idiomas, a Disney Enterprises Inc., todos los derechos de explotación, en cualquiera de sus modalidades, y por cualquier medio y/o soporte [...]”. Como se puede ver, la referencia al universo entero no es una exageración.

⁵⁴ Según los especialistas en Derecho esta práctica impuesta por Disney y aceptada por los profesionales afectados que trabajan para la compañía es ilegal. Véase Pérez (2003).

7. EL HABLA DE LOS PERSONAJES

The ancient philosopher was wont to say “Speak that I may know thee”; and how is it possible for an author to introduce his personae dramatis to his readers in a more interesting and effectual manner than by the dialogue in which each is represented as supporting his own appropriate character?

(Sir Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*)⁵⁵

Very broadly, speech-characteristics may be said to work in two directions, either identifying the character with some recognizable social or regional or other class, or distinguishing him from his fellows as a unique individual.

(Page, 1988: 55)⁵⁶

Tanto en cine —ya sea de imagen real o de dibujos animados— como en literatura, uno de los aspectos que con más eficacia consigue dotar de personalidad propia a cada personaje es, sin duda, su manera particular de hablar. *Grosso modo*, esta habla característica la conforman un conjunto variopinto de rasgos, entre ellos:

- rasgos de pronunciación concretos asociados a una región o a una nacionalidad (lo que comúnmente se conoce como “acento”) o propios de determinada clase social o comunidad de hablantes;
- modismos, giros y expresiones asociados con un grupo social o profesional determinado o con una comunidad de hablantes ubicada en una zona lingüística específica;
- el recurso a un vocabulario asociado a registros altos, o coloquiales, o bajos y vulgares. También el uso de jergas especializadas o sectoriales (vinculadas a un grupo social, a una franja de edad determinada, etc.);
- un registro de lengua determinado (elevado, coloquial, vulgar);
- un tono característico (solemne, irónico...);
- un habla defectuosa y agramatical, signo de incultura, pobre educación o extranjería.

⁵⁵ “Ya lo dijo el filósofo: ‘por tus palabras habrán de conocerte’. ¿Acaso existe para un autor forma más interesante y eficaz de presentar sus personae dramatis a sus lectores que mediante el diálogo que retrata a cada personaje de acuerdo con el carácter que le es propio?” [Mi traducción]

⁵⁶ “En líneas generales, puede decirse que los efectos de las características del discurso se manifiestan en dos direcciones, ya sea identificando al personaje como perteneciente a una clase social o regional reconocible, o distinguiéndolo del resto como individuo particular” [Mi traducción]

Todos o algunos de estos rasgos, o “marcas”, lingüísticos pueden aparecer en mayor o menor medida en el habla de un personaje, conformando y coloreando su “idiolecto” particular de manera que, por ejemplo, sus interlocutores lo adscriban a un grupo social o profesional específico o lo identifiquen como proveniente de una zona geográfica concreta. Una vez “reconocido” el individuo en cuestión, en la mente de los espectadores se activarán automáticamente estereotipos y esquemas de conocimiento mediante los cuales se tenderá a atribuirle características (rasgos de personalidad, conductas, idiosincrasia, afinidades, virtudes y fallas) comúnmente asociadas a los hablantes incluidos en esa categoría.

Así, esta habla particular ayuda a construir la personalidad de cada personaje tanto o más que su propia caracterización exterior, es decir, más incluso que sus rasgos físicos, sus gestos, su indumentaria y su gama de posturas y movimientos.

En este capítulo me propongo analizar la creación de idiolectos caracterizadores en lengua inglesa y el traslado de éstos al guión traducido y al doblaje en español. Para ello voy a comentar una selección de fragmentos de distintas películas en los que observo una intención caracterizadora evidente referida a varias personalidades, entre ellas la del héroe, la del villano, la del cascarrabias y la de distintos personajes cómicos.

7.1. El idiolecto caracterizador de un héroe. El caso de Thomas O'Malley

Si los gatos pudiesen hablar, ¿cómo hablaría un *alley cat* (un gato arrabalero, como lo llamó Edmundo Santos en *Los aristogatos*)? De la respuesta que los guionistas de los estudios Disney dieron a esta pregunta surgió el idiolecto de Thomas O'Malley, el gato callejero seductor y aventurero protagonista de *The Aristocats* (1970).

Antes que inventar *ex nihilo* una jerga gatuna arrabalera so pena de que resultase irreconocible a los espectadores de la película, resultó más fácil “antropomorfizar” al gato O'Malley (recurso que, por otro lado, está a la orden del día en los clásicos de animación de Disney, donde constantemente los animales piensan, hablan y se comportan como seres humanos) y adjudicarle los rasgos de habla que, supuestamente, caracterizarían a un hombre de esa clase (entiéndase, dentro del ámbito cultural que podríamos denominar “ámbito cultural judeocristiano occidental”. Fuera de él esos pudieran ser otros). Bastaría trasladar ese perfil al felino para que los espectadores lo reconocieran, activasen en su mente el estereotipo del personaje evocado, y la caracterización resultase eficaz.

De entre todos los posibles elementos lingüísticos de caracterización, veamos específicamente cómo las palabras que O'Malley utiliza al expresarse (esto es, sus elecciones léxicas) apuntalan de forma creíble y coherente distintos perfiles del gato arrabalero: mujeriego, burlón, gato “de mundo” y gato “enterao”; también, si se logró conservar esa caracterización en el doblaje y de qué manera.

7.1.1. O'Malley, gato mujeriego

He aquí un fragmento del primer diálogo que mantienen Duchess (la protagonista femenina, de nombre Duquesa en el doblaje español) y Thomas O'Malley.

(Duchess y sus gatitos han pasado la noche a la intemperie debajo de un puente. Perdidos en un paraje que no les es familiar, Duchess pide ayuda a un gato vagabundo que por casualidad los encuentra, Thomas O'Malley.)

V.O.

Duchess: Oh, no more, please. I am really in a great deal of trouble.

O'Malley: Trouble? Helping beautiful dame-- uh, damsels in distress is my specialty. Now, what's the hang-up, your ladyship?

El contraste entre los personajes es evidente, y son numerosos los elementos (no todos de naturaleza lingüística, ni mucho menos; por ejemplo, el dibujo y el modo como cada uno fue animado) mediante los que se pretende resaltar sus diferencias, principalmente en lo tocante a su educación y su extracción social.

O'Malley es consciente al primer “golpe de vista” de que su interlocutora es una gata refinada, una “aristogata”, por recuperar el neologismo que da título a la película. Espontáneamente utiliza una palabra muy poco aristocrática para referirse a las mujeres en general: *dame*. En el argot del inglés americano *dame* equivale a “tía” o “tipa” en español. Su uso denota un sentimiento de superioridad respecto a las mujeres, a las que parece considerarse un mero objeto antes que una persona. O'Malley advierte enseguida que esta palabra, del todo normal en las conversaciones con sus amigos gatunos, puede ofender a la damita que tiene delante, y rápidamente cambia a otra forma de la misma palabra: *damsel* (ambas, *dame* y *damsel*, son evoluciones de palabras tomadas del francés formadas a partir del vocablo latino *domina*).

Al contrario que *dame*, *damsel* hace referencia a una joven o doncella de origen noble o aristocrático. Es evidente que O'Malley rectifica para parecer refinado y congraciarse con su interlocutora, a la que intenta seducir desde el primer momento.

Sin embargo, O'Malley es incapaz de actuar por mucho tiempo con un refinamiento y un decoro que le son ajenos y, a pesar de sus esfuerzos, inmediatamente regresa al habla informal de tono burlón que le es natural: *Now, what's the hang-up, your ladyship?*

Así se tradujo el fragmento para el doblaje:

ES

Duquesa: Oh, no más, por favor. En realidad me encuentro en un grave problema.

O'Malley: ¿Problema? Ayudar a lindas hembras, ejem... a damiselas en peligro es mi especialidad. A ver, ¿qué le pasa a su majestad?

Como vemos, *dames* se ha traducido como “hembras”, que subraya el carácter mujeriego y atrevido de O'Malley, sobre todo al estar sucedido por “damiselas”, tan refinado en español que resulta humorístico y, por tanto, idóneo para destacar el tono burlón que subyace a las palabras de O'Malley. La traducción no recogió el regreso al registro informal, marcado en el original por la aparición del coloquialismo *hang-up*, pero sí supo mantener el tono socarrón del tratamiento *your ladyship*, vertido de forma acertada como “su majestad”.

7.1.2. O'Malley, gato burlón

En esta ocasión O'Malley habla con un descaro que refuerza su personalidad por contraste con la de Duchess y una pareja de refinadas ocas británicas.

(Dos ocas acaban de sacar a O'Malley de un río en que ha estado a punto de morir ahogado.)

V.O.

Duchess: Thomas, this is Amelia and Abigail Gabbie.

O'Malley: Yeah, honey. Get those two web-footed lifeguards outta here!

Duchess: Now, now, Thomas.

O'Malley: Okay, okay, baby. Hiya, chicks.

Abigail: We're not chickens. We're geese.

O'Malley: No! I thought you were swans!

O'Malley no está de humor para presentaciones, y no pretende ocultarlo. A pesar de ello, accede a mostrar un mínimo de educación y saluda a las parlanchinas ocas con un burlón "*Hiya, chicks*". En su acepción principal, la palabra *chick* se traduce como "pollito", "pichón" o "polluelo". En la más informal, es un tratamiento desenfadado para mujeres jóvenes, que puede trasladarse al español como "chavala" o "muchacha". De nuevo, O'Malley no desaprovecha la oportunidad para actuar según su natural burlón. Las ocas corrigen al gato que acaban de conocer y que se dirige a ellas con tanto descaro.

Veamos cómo se vertió la escena en el doblaje.

ES

Duquesa: Tomás, quiero presentarte a las simpáticas gemelas Locuaz.

O'Malley: Sí, cariño, a ver si puedes deshacerte de ese par de brujas.

Duquesa: Oh, no, no, Tomás.

O'Malley: Bueno, bueno, linda. ¿Qué tal, pollitas?

Abigail: No somos gallinas, somos gansas.

O'Malley: ¡No! ¡Yo pensé que eran cisnes!

La traducción de *chick* no presenta dificultades ni en el plano semántico-denotativo ni en el figurado. Como señalé, "pollo" (o "polluela" y "pollita" en femenino) también es empleado en español como tratamiento jovial y desenfadado.

7.1.3. O'Malley, gato de mundo

En este fragmento O'Malley sigue empeñado en impresionar a Duchess con un refinamiento y una sofisticación de la que carece, y para ello echa mano de palabras que realmente no conoce, pertenecientes a idiomas que, por supuesto, no domina.

(O'Malley se despide de Duchess y sus gatitos mientras ve cómo se alejan, montados en el camión que habrá de llevarlos de vuelta a la ciudad.)

V.O.

O'Malley: My pleasure entirely. Aloha! Aufwiedersehen! Bon soir! Saranora!
And all those good-bye things, baby.

El objeto de estas expresiones es doble: en primer lugar, dar a entender que la vida de trotamundos ha dado al descarado O'Malley un conocimiento rudimentario de los usos sociales básicos vigentes en otros países y las expresiones asociadas con ellos; y en segundo lugar que, lejos de ser un gato sofisticado y arrogante, es capaz de reírse de sí mismo de buen grado, pues las utiliza mal: *aloha* y *bon soir* son saludos, *aufwiedersehen* es una despedida, y *saranora* es una corrupción de la despedida japonesa *sayonara* (O'Malley es inmediatamente corregido por Mary, la gatita de Duchess, que se despide de él diciendo "*Sayonara, mister!*"). Ninguna presenta dificultades para el doblaje, ya que pueden transferirse directamente y sin necesidad de traducción.

ES

O'Malley: Fue un placer servirte, encanto. Aloha! Aufwiedersehen! Bon soir! Arrigaderchi! Y *saratoga*, como dicen los japoneses.

Como puede verse, el doblaje incide en el lado cómico de la intervención. "Arrigaderchi" y "saratoga" son formas incorrectas de *arrivederci* y *sayonara* añadidas en la versión española. También se añade la observación "como dicen los japoneses", cuyo propósito aparente es aclarar el origen de *saratoga*. (Este tipo de interpolaciones es frecuente en los doblajes dirigidos por Santos, que parece preocuparse en todo momento por que nada confunda al espectador.) En resumen: la versión en español también respeta la caracterización original de O'Malley en este fragmento.

7.1.4. O'Malley, gato "enterao"

Un recurso natural para caracterizar a cualquier personaje es recurrir a expresiones o frases hechas propias de un grupo que puedan resultar incomprensibles para quienes no pertenecen a él. Estas expresiones de naturaleza metafórica sólo adquieren significado pleno si se está en posesión de la clave necesaria para interpretarlas. Una forma de conseguirla es, precisamente, pertenecer al grupo. Veamos un ejemplo.

(O'Malley saluda a su amigo músico, *Scat Cat*.)

V.O.

O'Malley: Lay some skin on me, Scat Cat! Yeah!

Evidentemente, el sentido de esta expresión no hay que buscarlo en el significado denotativo-referencial de sus componentes. Cuando O'Malley pide a su amigo *lay some skin on me*, lo último que espera es que éste lo entienda al pie de la letra y lo vista con la piel de alguna criatura, que es el sentido literal de la expresión. Como los dos gatos conocen y emplean un mismo código (el de los gatos de la calle; no olvidemos que esta expresión se incluyó en el guión a fin de caracterizar a O'Malley de modo que se acentuase el contraste con Duchess) ninguno tiene dificultad para entenderla como lo que sencillamente es: una invitación a chocar la mano con la del amigo a modo de saludo. Así se tradujo para el doblaje:

ES

O'Malley: ¡Choca esa linda mano, gato jazz!

Nótese que el *jazz* y el *scat* no son lo mismo. En la traducción se sustituye *scat*, que es un término jazzístico menos conocido y difundido, por el hiperonímico *jazz*, que sí se conoce. El número musical que ocurre a continuación en la película, valida esta traducción. Aun así, el *scat* es, en rigor, una manera de cantar en la que el cantante sustituye improvisadamente las palabras de una canción por sílabas sin sentido que pronuncia en forma de frases cual si fuesen notas de un instrumento.

Tras analizar someramente el modo como se añaden diferentes perfiles al carácter de un héroe mediante la elección deliberada de vocablos y expresiones concretos, veamos la misma estrategia aplicada al diseño de la personalidad de un villano: Honest John, el locuaz zorro que por dos veces pierde al inocente Pinocho.

7.2. El idiolecto caracterizador de un villano. El caso de Honest John

Aunque el actor que le prestó la voz, Walter Catlett era estadounidense, natural de la ciudad de San Francisco, Honest John exhibe un hablar pomposo y retórico de dicción más clásica y formal, una especie de *anglicized US English* más cercano al de un hablante británico que al de uno americano⁵⁷ que contrasta con el inglés nítidamente estadounidense de Pinocchio y Jiminy Cricket. He aquí una muestra:

⁵⁷ En las producciones de dibujos animados de los estudios Disney es frecuente que el uso de una u otra variante del inglés caracterice a los personajes y sirva para distinguir a los buenos de los malos. A grandes rasgos, la distribución es inglés americano en el caso de los primeros y británico en el de los segundos. En *Pinocchio* encontramos un ejemplo de esto. Otro personaje malvado, y muchísimo más siniestro que el Honrado Juan, es el cochero (*coachman*) que conduce a los niños hasta la Isla de los Juegos. Este personaje habla inglés británico, lo cual se advierte en su acento y en el uso de palabras como *bloke* (*Well, how would you blokes like to make some real money?*). En el doblaje de Amadori no hay rastro de acento,

(Honest John habla con su compadre Gideon mientras pasea.)

V.O.

Honest John: Ah, Gideon, listen. The merry laughter of little innocent children wending their way to school; thirsty little minds rushing to the fountain of knowledge, ha-ha! School, a noble institution. What would this stupid world be without... Well! Well! Well! Stromboli! So that old rascal's back in town, eh? Ha-ha-ha. Remember, Giddy, the time I tied strings on you and passed you off as a puppet? Ha-ha-ha-ha. We nearly put one over on that old gipsy that time!

Así se vertió en el doblaje dirigido por Luis César Amadori:

AM

Honrado Juan: Gedeón, escucha. Alegres ríen las inocentes criaturas que van rumbo a la escuela. Los niños van a la fuente del saber. ¡Ajá! ¡La escuela! ¡Tan noble institución! ¿Qué sería de este mundo si...? ¿Qué es esto? ¡Stromboli! El viejo gitano ha vuelto, ¿eh? ¿Recuerdas, Gedeón, cuando te puse hilos y te hice pasar por títere? Ja, ja, ja. Por poco lo engañamos al gitano esa vez. Ja, ja, ja.

Nótese, en la traducción, el hipérbato “alegres ríen las inocentes criaturas”, una figura de construcción más propia de la prosa y el verso poéticos que del coloquio, y cuya presencia automáticamente eleva el registro del parlamento del Honrado Juan al nivel culto. Evidentemente, los rasgos de pronunciación que se advierten en la versión original se pierden con el doblaje, pero éste sí logra conservar en el idiolecto del Honrado Juan el grado de sofisticación necesario para caracterizarlo como un embaucador.

La conversación (en realidad monólogo del Honrado Juan, puesto que Gedeón, su compañero de pillerías, es un gato mudo) se interrumpe en el momento en que Pinocho cruza por delante de esta pareja de sinvergüenzas. Presintiendo una posibilidad de negocio, el taimado zorro corta el paso a la marioneta con su bastón y hace que tropiece:

como es lógico. En el inglés del cochero hay también rastros de subestándar, propios por ejemplo del *cockney* londinense, que no se trasladan al doblaje (... *and I takes 'em to Pleasure Island*).

V.O.

Honest John: Let me handle this. Here he comes. Ah yes, Giddy, as I was saying to the Duchess only yesterday.... Oh! Oh how clumsy of me! My, my, my, my! Oh, I'm terribly sorry. I do hope you're not injured.

Nótese que el personaje sigue representando su papel de caballero refinado, y a tal fin se incluyen en su parlamento la referencia –falsa, por supuesto— a la conversación con la duquesa el día anterior, la exclamación “*Oh, how clumsy of me!*”, la interjección “*My, my, my, my!*”, más propia de una viejita o de la Dorothy de *El mago de Oz*, que del hombre de mundo que el Honrado Juan se empeña en interpretar, así como la presencia de dos marcadores de énfasis como son el adverbio *terribly* (*I am terribly sorry*) y el auxiliar *do* antepuesto al infinitivo (*I do hope you're not injured*).

Huelga decir que, llegado el momento de traducir este fragmento para la versión en español de la película, ningún traductor en su sano juicio debiera esperar encontrar en su idioma los correlatos de los elementos indicados. Jamás lo lograría, lo cual no significa que sea imposible reproducir el tono y el registro del habla de Honest John en español. Es perfectamente posible, mas con recursos distintos y no prestados; recursos que sean propios y naturales del español. Veamos si se consiguió y de qué manera:

AM

Honrado Juan: Déjame a mí. Aquí viene. Así es, Gedeón, mientras hablaba ayer con su alteza... ¡Oh! ¡Qué torpe soy! ¡Oh! ¡Qué descuido! ¡Oh! Estoy desolado. ¿Por ventura se lastimó?

Que esta traducción transforme una duquesa (*duchess*, en el original) en princesa o infanta (de ahí el tratamiento de “alteza”, que es el que corresponde a esta clase de personalidades) supone, cierto, una inexactitud, pero con ello no se llega a alterar el sentido del original, que es trasladado a la perfección.

Nótese también cómo en la traducción no hay rastro del adverbio *terribly*, del *do* enfático y del resto de elementos caracterizadores que señalé. No obstante, su efecto, que es lo realmente importante cuando se trata de dotar de rasgos de personalidad a una figura, se reproduce utilizando la interjección “¡Oh!”. Esta exclamación, ajena al coloquio y al uso común de la lengua –que prefiere otras como “¡ay!”, “¡uy!”, “¡vaya!” o “¡caramba!”, al menos en España— pervive sin embargo en la lengua escrita, quizá con mayor frecuencia en la traducida que en la original (una impresión que sólo el

estudio de un corpus representativo podría confirmar). Este “¡Oh!” insistentemente proscrito para tantos traductores y directores de doblaje que, con razón, lo tachan de cursi, ridículo y artificial, funciona a las mil maravillas en el caso que nos ocupa. ¡Cuánta elegancia y economía en el hecho de que sólo dos letras basten para teñir de afectación la traducción del parlamento de un personaje! El Honrado Juan repite tres veces esta interjección. Su uso exagerado denota la impostura del personaje.

Complementando a este elemento caracterizador encontramos otros como el uso de adjetivos cultos en expresiones de refinamiento artificioso como “estoy desolado”, que no deja de ser un flagrante galicismo (*Je suis désolé*), y el de locuciones cultas y anticuadas como “por ventura...”.

Así, con recursos que son propios al español y sin servidumbres innecesarias, logró el traductor reproducir para el doblaje la caracterización lingüística original del personaje.

7.3. El idiolecto caricaturizador: la traducción del habla de Doc y Sneezy

En la versión original en lengua inglesa de *Snow White and the Seven Dwarfs* los enanitos Doc (Sabio) y Sneezy (Mocoso) presentan un habla caracterizadora muy particular por ser, además, caricaturizadora. Doc tartamudea al hablar, balbucea, se trabuca y se equivoca continuamente, mientras que Sneezy habla con la voz nasal de quien está resfriado. Ambos rasgos han sido trasladados con éxito en las versiones en español. En el caso de Mocoso, tanto LR como AC siguen a ES, que es el primero en “nasalizar”⁵⁸ la voz del personaje sustituyendo por el sonido [b] los nasales [m] y [n] (recurso normal en español, por otra parte, cuando se desea producir este efecto). Veamos un ejemplo extraído de la versión original.

V.O.

Sneezy: Don't do it. Take them away. My nose! My hay fever! You know I can't stand it.

En el doblaje de ES esto se traslada como sigue:

ES

Sneezy: No hagas eso. “Bi dariz”, “bi alergia”, bien sabes que no puedo oler.

⁵⁸ O “desnasalizar” la voz, ya que la congestión nasal impide que el aire salga por las fosas nasales.

Lucía Rodríguez reproduce el efecto y parte de la traducción de ES y propone:

LR

Mocoso: Aleja eso. “Bi dariz, bi alergia”, ya sabes que no lo aguanto. No “buedo”... no “bue...” oh.

Y ésta es la versión que se sigue en el redoblaje AC.

Veamos unos ejemplos del habla de Doc (Sabio) en la versión original y sus distintas versiones en español.

(Al acercarse a la casa, Doc ve luz desde el exterior.)

V.O.

Doc: Look ! Our house ! The lit's light... Uh, the light's lit.

ES

Doc: ¡Miren! Luz en la casa. ¡La luz encendida!

LR

Sabio: ¡Mirad! Nuestra casa. Las luces encen... Las luces encendidas.

AC

Sabio: ¡Mirad! La casa. Hay luz. Di-di-go luz.

Es evidente que LR y AC siguen la traducción de ES. Ambas versiones expresan la confusión de Sabio como la vertió al español ES, es decir, llevando la traducción del efecto al plano del significante y no del significado, al plano morfológico (de raíces, lexemas, y morfemas) en lugar del plano semántico. Donde el original inglés juega con la similitud —propiciada por la presencia de una raíz común— entre las formas personales del verbo *To light* (*light*, *lit*, *lit*) y del sustantivo *light* (“luz”), para producir un efecto de confusión en dos planos: fonético (homofonía entre *to light* y *light*) y semántico (*to light*: encender; *light*: luz; *lit*: encendido), ES opta por trasladar el efecto de confusión solamente al plano del significante, de la palabra y su correcta pronunciación en este caso, jugando con la palabra “luz” y su pronunciación invertida (equivocada, por tanto): “zul”. Desde el punto de vista de la eficacia, la solución de ES es correcta, pues el efecto cómico de confusión se conserva. Haber intentado una traducción en la que se mantuviese el efecto en los mismos planos que en el original pudiera haber sido una opción deseable (¿por qué no intentarlo?), pero poco eficiente, al haber exigido un mayor esfuerzo de traducción con el fin de conseguir un efecto que

puede lograrse con idéntica eficacia recurriendo a una solución mucho más sencilla, directa y, por tanto, económica.

(Doc da instrucciones a sus compañeros para atrapar al intruso.)

V.O.

Doc: Careful, men. Search every cook and nanny... Uh, hook and granny... Uh, crooked fan... Uh, search everywhere.

ES

Doc: Cuidado, amigos. Rasquen bien por los buzones, digo, busquen por los ratones, ejem... ¡por los rincones!

LR

Sabio: Cuidado, amigos. Buscad en todos los ramones, digo... jamones... digo... buscad en los rincones.

AC

Sabio: Escuchadme. Buscad en todos los ramones, digo... jamones... balcones... ¡por todas partes!

En la intervención original en inglés el efecto cómico se produce por alusión a una expresión —*search every nook and cranny* (buscar hasta en el último rincón o recoveco)— que por culpa de los nervios Sabio (*Doc*) pronuncia “*search every hook and granny*” y “[*search*] every hook and granny”. Verter literalmente al español este tipo de chistes basado en juegos de palabras (su traducción palabra por palabra daría algo parecido a “busquen en todos los cocineros y niñeras” o “busquen por todos los ganchos y las abuelitas”) raramente es eficaz. Patrick Zabalbeascoa (2001: 260) los denomina chistes *lingüístico-formales*, y sobre ellos observa:

El chiste lingüístico-formal depende de fenómenos lingüísticos como la polisemia, la homonimia, la rima, las referencias metalingüísticas, etcétera [...], lo cual quiere decir que son fácilmente traducibles algunos de ellos si se cancelara la restricción lingüística, porque se diera la coincidencia que la lengua del TM fuera capaz de reproducir el mismo (tipo de) juego lingüístico. [...] Estos chistes suelen ser muy difíciles de traducir o de adaptar, precisamente por carecer de otra función que la de mostrar el virtuosismo lingüístico de su autor.

Veamos cómo se tradujo en los distintos doblajes.

De nuevo, tanto LR como AC se inspiran en la traducción de ES, que, otra vez, opta por jugar con el equívoco que pudiera producirse entre palabras parecidas (parcialmente homófonas), aunque sólo lo sean en su terminación. Si bien las tres versiones en español se articulan mediante unidades léxicas diferentes (palabras distintas), consideradas bajo el punto de vista de la traducción, y atendiendo a la táctica aplicada, son idénticas: tanto LR como AC copian la propuesta de ES. He ahí una de las ventajas de la retraducción: cuando se cuenta con una buena traducción anterior, el nuevo traductor encuentra resueltas satisfactoriamente muchas de las dificultades del texto y puede optar por repetir fórmulas y elementos que han demostrado ser eficaces, en lugar de aventurar nuevas traducciones. Aunque deseable, esto último —y volvemos a lo de siempre— exige un tiempo, un esfuerzo y una dedicación de los que habitualmente no se dispone y que quizá tampoco mereciesen la pena a fin de cuentas.

(Los enanitos deciden cómo enfrentarse al intruso.)

V.O.

Happy: Let's sneak up on it.

Doc: Yes. Ahem, we'll, uh, squeak up..., sneak up. Come on, hen... Uh, men. Follow me.

ES

Happy: ¡Hay que atacar por sorpresa!

Doc: Sí, ejem, hay que acatar, digo, hay que soplar. Súbanme, digo, síganme.

LR

Feliz: ¡Acerquémonos con cuidado!

Sabio: Sí, [carraspea] nos, esto, acercaremos con..., [carraspea] con cuidado. Esto, venga, eeh, venga, chicos. Seguidme.

AC

Feliz: ¡Atacar por sorpresa!

Sabio: Sí, [carraspea] hay que acatar, digo, hay que soplar. Subidme, eeehh, seguidme.

ES mantiene el efecto cómico repitiendo la táctica de confundir palabras (atacar/acatar/soplar). En este caso, LR se distancia de ES y decide sortear la dificultad

de encontrar una traducción para el habla confusa de Sabio recurriendo a una traducción libre, completamente alejada del original, en la que introduciendo carraspeos se pretende comunicar la inseguridad y el aturdimiento del personaje en su intervención original. En rigor, en este caso podría hablarse de una omisión por parte de LR. Su propuesta, aunque pudiera ser eficaz, pues un habla entrecortada jalonada de carraspeos indica vacilación, es pobre y pierde el efecto humorístico que el habla particular de Sabio persigue. Por su parte, AC no tiene en cuenta la propuesta de LR y copia la de ES, probablemente a) porque en el transcurso de la adaptación de la traducción para el doblaje vaya contrastando las propuestas de LR con el doblaje ES, o b) porque para la adaptación coteja además las versiones ES y LR con el guión original y se percata de un efecto que en ES se conserva, que LR suprime, pero que él juzga necesario mantener.

(Doc pide a Blancanieves que se identifique.)

V.O.

Doc: Hmph! Yes! What are you and who are you doin'? Uh, uh, what are you... Uh, who are you, my dear?

ES

Doc: Sí, em, ¿qué eres tú y quién haces aquí?, ¿cuál eres?, eh, eh, ¿quién eres tú, preciosa?

LR

Sabio: Ejem, ¿qué eres y quién haces?, digo, ¿cuál eres?, eh, eh, ¿quién eres, querida?

AC

Sabio: Sí, ¿qué eres y quién haces?, digo, ¿cuál eres?, eh, eh, ¿quién eres tú, querida?

En este caso, en el que LR y AC siguen a ES, la traducción literal resulta ser, además de la opción más directa y sencilla, también la más eficaz.

7.4. El idiolecto de un cascarrabias: la traducción de las burlas y quejas de gruñón

De acuerdo con su mal humor y su carácter quejoso, Grumpy (Gruñón, en los doblajes en castellano) pronuncia en varias ocasiones expresiones cuyas traducciones merece la pena comentar.

“*Wicked wiles*”

V.O.

She's a female! And all females is poison! They're full of wicked wiles!

ES

Es una mujer, y todas son veneno. Están llenas de remilgos femeninos.

LR

Es una mujer, y todas las mujeres son como el veneno. Son expertas en tejemanejes.

AC

Es una mujer, y todas son como el veneno. Tienen muchos remilgos.

A pesar de que LR traduce correctamente *wicked wiles* (artimañas, tretas) por “tejemanejes”, AC decide seguir la versión de ES y utilizar “remilgos femeninos”, una traducción quizá propuesta “a posteriori” por ES tras comprobar que el primer gran, y dramático, cambio en la vida de los enanitos a raíz de la llegada de Blancanieves nada tiene que ver con malas artes femeninas, sino que consiste en darse un buen baño antes de sentarse a la mesa (algo que para un rudo minero indudablemente sería un remilgo imperdonable). Obsérvese también la incorrecta expresión de Gruñón (*Grumpy*): “*All females is poison*”, que evidencia una incorrección expresiva que no se traslada a los doblajes al español⁵⁹.

“*Old nanny goats*”

V.O.

Bunch of old nanny goats. Ya make me sick.

ES

¡Parecen viejas locas de sociedad!

LR

Menuda panda de calzonazos. ¡Me ponéis enfermo!

⁵⁹ No pretendo juzgar aquí esta clase de expresiones (y de traducciones en los doblajes) que *Grumpy* profiere tan abiertamente en la versión original y que pudieran resultar peyorativas e hirientes para las mujeres. En esta época de miedo y puritanismo que vivimos, probablemente la propia Disney las hubiera considerado inapropiadas o “políticamente incorrectas”. La investigadora M^a Rosario M. Ruano trata el asunto de la corrección política en la traducción en su obra *El (des)orden de los discursos: la traducción de lo políticamente correcto* (Granada; Comares, 2003).

AC

¡Panda de nenas!

Tanto esta expresión como la siguiente (“*Fine bunch of water lilies*”) las pronuncia Grumpy mientras el resto de sus compañeros se está bañando por mandato de Blancanieves. Aunque la traducción propuesta por LR sea quizá de las tres la más fiel al sentido original, el término “calzonazos” pudiera parecer demasiado vulgar para ser incluido en una película Disney de este tipo. Así, en el redoblaje al español peninsular, en lugar del vocablo propuesto por LR, se utiliza “panda de nenas”, que, siendo una expresión igualmente eficaz desde el punto de vista semántico-comunicativo, parece menos grosera.

Uno no puede sino preguntarse qué sería lo que llevó a ES a traducir *old nanny goats* por “viejas locas de sociedad”, expresión que, teniendo en cuenta lo que he comentado en este trabajo acerca del habla real de los enanitos en la versión original, resulta aún más cómica —por rebuscada, artificiosa e improbable— de labios de un rudo minero analfabeto como Gruñón.

“*Fine bunch of water lilies*”

V.O.

A fine bunch of water lilies you turned out to be.

ES

¡Ahora sí que parecen lirios acuáticos!

LR/AC

¡Vaya rositas de pitiminí...!

ES ofrece una traducción que, aunque eficaz por conservar el símil floral, resulta extraña (me pregunto: ¿alguien que no sea botánico conoce qué aspecto tienen los lirios acuáticos?). Resultado de una traducción literal, los “lirios acuáticos” de ES funcionan comunicativamente por la asociación de ideas (lavarse, acicalarse, quedar bonito y perfumado, se asocian con flor, imagen que se concreta en la flor del lirio). También pudiera ser que en la variante del español de Méjico “lirio acuático” sea un término de comparación comúnmente usado, al menos en aquella época (año 1964, fecha de

realización de este redoblaje)⁶⁰. Sin embargo, mucho más natural, e igualmente eficaz, al menos en el ámbito del español peninsular, resulta la nueva traducción que propone LR y que se adoptó en el redoblaje AC: “rositas de pitiminí” (se podría argumentar que pocos conocen el aspecto de una rosa de pitiminí ni por qué se utiliza dicha expresión; pero al menos se usa, y con mucha frecuencia).

“In a pig’s eye”

V.O.

Doc: Wait! Hold out there, men! The princess will sleep in our beds, upstairs.

Snow White: Where will you sleep?

Doc: Oh, we’ll be quite comfortable down here in a..., in a...

Grumpy: In a pig's eye!

Doc: In a pig's eye... Sty... No! No! I mean, we'll be comfortable, won't we, men ?

ES

Gruñón: Pamplinas.

Sabio: ¡En las pamplinas! ¡Pamplonas! ¡Oh, no, no, no, no! Digo, en las... pues digo... ¿Verdad que nos gusta?

LR

Gruñón: Pamplinas.

Sabio: En las pamplinas, eh, pimplanas, eh... esto... Estaremos bien aquí. ¿Verdad, muchachos?

AC

Gruñón: Pamplinas.

Sabio: En las pamplinas, eso. ¡No, no, no, no! Dormiremos aquí, abajo... ¿Verdad, chicos?

“In a pig’s eye” es una expresión propia del inglés estadounidense informal mediante la cual el hablante expresa que cree que hay poca o ninguna probabilidad de que algo mencionado ocurra o sea verdad. Con ella *Grumpy* expresa desconfianza hacia la afirmación de Doc y disgusto ante la idea de pasar una incómoda noche durmiendo fuera del dormitorio. La expresión podría traducirse en este contexto como “¡Eso no te lo crees ni tú!”. Tanto LR como AC siguen la versión de ES, que con buen tino elimina

⁶⁰ Por lo que he podido saber, tampoco en México se utilizan hoy en día los lirios acuáticos como término de comparación.

toda referencia a ojos de cerdos y traduce el matiz de desconfianza y disgusto mediante el exclamativo “¡pamplinas!”, que asimismo respeta el carácter cascarrabias de Grumpy.

“*A fine kettle of fish*”

V.O.

Hah! Women! A fine kettle of fish.

ES

¡Cuchara! ¡Del género femenino tenías que ser!

LR/AC

¡Ja! ¡Mujeres! ¡Son peores que un dolor de muelas!

El Diccionario electrónico *Oxford Superlex* traduce el sintagma nominal *fish kettle* por “besuguera”, y señala que se utiliza en la expresión *that’s a different kettle of fish*, que el mismo diccionario traduce por “eso es harina de otro costal”. El *Diccionario moderno español-inglés* (Larousse, 1976), además, traduce la expresión “*to get into a fine kettle of fish*” como “meterse en un berenjenal”. ES traduce con ocurrencia y llamativa libertad la exclamación que pronuncia *Grumpy*: “¡Cuchara! ¡Del género femenino tenías que ser!”, que vuelve a evidenciar el gusto de ES por la expresión rebuscada y artificiosa, que, insisto, no es fiel al carácter original del personaje (cuanto menos, resulta chocante este tipo de reflexiones gramaticales en boca de un montaraz cascarrabias). No obstante, la traducción funciona desde el punto de vista comunicativo y no resulta extraña debido a que en el momento en que Gruñón la pronuncia, acaba de quitarse una cuchara de madera que se le estaba clavando en los riñones.

AC adopta la propuesta de LR y recurre a una solución más natural e idiomática: “¡Mujeres! ¡Son peores que un dolor de muelas!”, que, si bien es una traducción igual de libre que la anterior, resulta también eficaz.

Lo comentado a propósito de la caracterización del gato Thomas O’Malley, del zorro Honest John y de los enanitos Doc, Grumpy y Sneezy es aplicable a cualquier personaje, ya sea protagonista, secundario o de reparto, y se deriva de una premisa fundamental, a saber: en una película, cada personaje se diferencia del resto por un carácter que le es propio y que está constituido por un conglomerado más o menos complejo de rasgos de personalidad. Estos rasgos son asignados de forma deliberada al personaje por los guionistas y se transmiten principalmente mediante la forma en que el personaje es dibujado y animado y a través de su idiolecto. Mientras que la primera

viene dada y raramente es susceptible de ser manipulada⁶¹, lo segundo lo es siempre porque la traducción para doblaje así lo exige.

Sería entonces deseable que los rasgos que componen ese idiolecto, esa “habla peculiar”, se trasladasen en proporción comparable desde la versión original en inglés a la versión (o versiones, si hubiese varias) en español. Las productoras confían habitualmente en la ética y la competencia del traductor y del director de doblaje para que el carácter del personaje no varíe en lo sustancial. (Por ello velan los supervisores de doblaje, que defienden los intereses de la productora en la sala de grabación.)

De lo contrario, podría darse el caso de que, como consecuencia de la pérdida o adición de rasgos de habla, o de la manipulación del contenido de sus intervenciones durante el proceso de traducción y doblaje, un personaje exhibiese una personalidad en la versión original de la película y otra distinta en la doblada. Dicho en otras palabras: el destinatario del doblaje recibiría un personaje diferente por obra de la traducción. Entran en escena lo que los estudiosos denominan “problemas de recepción”.

7.5. La brutalidad manipulada de los siete enanitos

El siguiente es un ejemplo clamoroso del modo en que una traducción interesada y poco respetuosa con la intención caracterizadora (el “espíritu”) del guión original puede transformar por completo la naturaleza de un personaje (de siete, en este caso).

En el fragmento que paso a analizar los sucesivos doblajes en lengua española (tras el primero de 1938, perdido, el redoblaje de 1964 y los dos de 2001) manipularon las intervenciones de los enanitos con el fin de transmitir a los receptores del doblaje una imagen de ellos mucho más suavizada.

(Los enanitos se disponen a acabar con el “monstruo” por el que toman a Blancanieves.)

V.O.

All dwarfs:

Off with its head!

⁶¹ La versión de la película *Cars* que se comercializó en España a punto estuvo de incluir una sorpresa para todos los espectadores. Durante un tiempo, en los despachos de Disney Ibérica se meditó la posibilidad de cambiar los colores del coche protagonista, rojo en la versión original, por el azul y el amarillo que el piloto de carreras Fernando Alonso había hecho emblemáticos. Aunque la idea no cuajó, Alonso intervino como actor de doblaje en un pequeño papel.

Break its bones!
Chop it to pieces!
We'll kill it dead!

Esto lo que proponen las distintas versiones:

ES

Enanitos:

¡Todos a por él!
¡Lo aplastaremos hasta morir!
[Ininteligible]

LR

Feliz: Vamos a decapitarlo.
Sabio: A romperle los huesos.
Mocoso: A cortarlo en cachitos.
Gruñón: Acabemos con él.

AC

Feliz: ¡A por él!
Sabio: Le daremos su merecido.
Mocoso: *[Eliminado]*
Gruñón: Acabemos con él.

MP

Feliz: ¡Vamos contra él!
Sabio: Le cortaremos la cabeza.
Gruñón: Lo aplastaremos.
Feliz: Lo mazaremos hasta morir.⁶²

Salta a la vista que la traducción literal que propone LR es la más fiel al sentido del original. De los doblajes, únicamente MP mantiene las crueles amenazas de los enardecidos enanitos. ES ofrece una versión en que el efecto de crueldad disminuye por

⁶² Tras escuchar atentamente este doblaje repetidas veces, da la impresión de que se dice “La mataremos hasta morir”, una traducción algo extraña (aunque pudiera ser un intento de trasladar literalmente el “*we’ll kill it dead*” original) que empuja a pensar que realmente se dice “La mazaremos hasta morir”. “Mazar” está recogido en el DRAE (21ª ed.) como: “2. Golpear una cosa para quebrantarla o deformarla. Machacar.”

quedar reducidas a dos las intervenciones inteligibles de los personajes. Por su parte, en la versión de AC, la más dulcificada de todas, la feroz brutalidad de la que dan muestra los personajes en la versión original no asoma por ningún lado.

Por tanto, no es descabellado afirmar que, por obra de las distintas traducciones, los espectadores de las versiones en lengua española nunca han visto a los auténticos enanitos tal como los pensaron Walt Disney y sus guionistas. Dado que los hispanoparlantes siempre hemos recibido versiones “dulcificadas” de estos rudos personajes, descubrir su auténtico carácter es un privilegio que seguirá quedando reservado a los espectadores de la versión original de la película.

7.6. El idiolecto caricaturizador: retrato de un chambelán pomposo

También puede darse el caso de que un traductor o un director de doblaje crean conveniente manipular a su gusto el habla de un personaje con el fin de establecer y reforzar su personalidad (por ejemplo, compensando los rasgos de habla irreproducibles en el doblaje, perdidos por culpa de la traducción), o de exagerarla para provocar en el público efectos concretos pretendidos, o no, por el guión original. Esto último fue lo que hizo Edmundo Santos con el personaje del chambelán en su doblaje de *Cinderella* (*Cenicienta*, 1950). El chambelán (o gran duque, en el redoblaje en castellano dirigido por José Luis Gil en el año 1997) actúa como servil mano derecha del caprichoso rey y soporta con estoicismo los cambios de humor de éste.

Veamos con un ejemplo extraído de la versión en lengua inglesa algunos rasgos del habla de este personaje.

V.O.

Grand Duke: Well, **if I may say so**, your Majesty, **I did try to** warn you, but you, **Sire**, are **incurably** romantic. **No doubt** you saw the whole pretty picture in detail: the young prince bowing to the assembly. Suddenly he stops. He looks up, **for there she stands**, the girl of his dreams. **Who she is or whence she came he knows not, nor does he care. For his heart tells him** that here, here is the maid predestined to be his bride. A pretty plot for fairy tales, Sire, but in real life, oh no. No, ho-ho-ho. It was **foredoomed** to failure.

He resaltado los elementos, distintos de la pronunciación, que, a mi juicio, confieren tono formal y registro elevado al inglés del chambelán:

- uso del modal *may* para pedir permiso: “*If I may say so*”;

- uso del *do* enfático: “*I did try to warn you*”;
- uso de la forma *sire* (la esperable cuando el interlocutor de uno es rey) en lugar de *sir*;
- empleo de adverbios de raíz latina: *incurably*;
- expresiones de valor adverbial al comienzo de una frase: “*No doubt you saw...*”;
- empleo de la preposición *for* con valor causal: “*For there she stands...*”;
- uso de formas arcaicas: *whence*;
- uso de estructuras que requieren invertir el orden normal de los elementos de la frase: “*Who she is or whence she came he knows not, nor does he care*”. Nótese asimismo la omisión del auxiliar *do* en la negación, según el uso antiguo;
- uso de vocabulario escogido: *to foredoom*.

En la medida en que la versión para doblaje sea capaz de transmitir el efecto de formalidad y esmero en la expresión causado por todos estos elementos, se podrá hablar de una buena traducción. Veamos qué se hizo en la traducción.

ES

Chambelán: Bueno, **si me es dado externar**⁶³ **mi parecer**, majestad, traté de advertíroslo, **mas** os empeñáis en seguir siendo un romántico empedernido. Jajajá. **Sin duda os imagináis** que es un cuadro **tiernamente conmovedor**. El joven príncipe se inclina ante la concurrencia, **mas presto se queda estático**, levanta la vista y allí, ante sus propios ojos, descubre a la mujer de sus sueños. ¿Quién es ella o de dónde viene? **Chi lo sa!** No le importa, porque su corazón le anuncia que **esa delicada criatura** es la predestinada a ser su esposa. Jojojo. ¡Esas cosas sólo suceden en los cuentos de hadas! Pero en la vida real, no, no, no, no, **esas quimeras** son un fracaso.

Las palabras destacadas en negrita transmiten, en mi opinión, una cualidad de refinamiento y afectación en la expresión similar a la de las subrayadas en el fragmento original. El empleo de formas perifrásticas (“si me es dado...”), de la conjunción “mas” en lugar de “pero”, de adjetivos calificados por adverbios en –mente, y de sustantivos y adjetivos cultos como “quimera” o “presto”, dan al español del chambelán el color regio que conviene a su carácter.

⁶³ No se entiende muy bien en el doblaje, pero parece que el personaje dice “externar” por “expresar”.

Con todo, llama la atención la expresión italiana “*Chi lo sa!*”, que no aparece en el original (“*Who she is or whence she came he knows not, nor does he care*”), pero que probablemente se introdujo para recuperar parte de la afectación que confieren al discurso original la inversión de los elementos de la frase y el arcaico *whence*.

Realmente, las únicas palabras que este personaje pronuncia claramente en una lengua extranjera en la versión original son “*mademoiselle*” y “*señorita*”, y las dos las grita con fuerte acento a una Cenicienta que deja el palacio apresuradamente por ser pasada la medianoche.

Mientras que la afectada sofisticación del personaje se transmite en la versión original mediante su forma refinada de expresarse y su cuidado inglés británico (próximo a la pronunciación del tipo RP, lo cual acentúa aún más su personalidad frente a la de otros personajes, por ejemplo el rey, que habla en inglés de los Estados Unidos), en el doblaje de Santos, sin embargo, se acentúa ésta además con palabras e incluso frases enteras en dos lenguas extranjeras, a modo de pinceladas aquí y allá, que el atribulado chambelán apenas llegó a hablar originalmente: francés e italiano⁶⁴. Probablemente Santos obrara de este modo para presentar a un personaje todavía más divertido, por su ridiculez, que el original; esto es, para caricaturizarlo.

En la escena en que Cenicienta desciende apresurada la escalinata del palacio, donde el chambelán grita “*mademoiselle, señorita*” en la versión original, el doblaje ofrece “*mademoiselle, signorina*”⁶⁵. Traducir al italiano el “*señorita*” original conserva todo el efecto de los dos extranjerismos utilizados por el personaje en su intervención.

En la traducción para el doblaje vuelven a aparecer expresiones en lengua extranjera hacia el final de la película en tres momentos distintos de la secuencia en que el chambelán visita la casa de la madrastra de Cenicienta para probar el zapato de cristal a las jóvenes casaderas que allí vivan:

Momento 1

Antes de comenzar el procedimiento, el chambelán lee un interminable edicto del rey y es interrumpido varias veces por las hermanastras de Cenicienta. Se despista y retoma la

⁶⁴ El actor Luis Van Rooten interpretó al chambelán en la versión original en inglés. Van Rooten, mejicano de nacimiento, poseyó un talento natural para las lenguas y la imitación de acentos que lo condujo al terreno de la actuación, primero en seriales radiofónicos y más adelante en cine.

⁶⁵ En el redoblaje dirigido en España en 1997 por José Luis Gil, con traducción de Ángel Fernández, no se traducen estas palabras que el personaje (Gran duque, en esta versión) pronuncia en la versión original, y por ello en el doblaje se oye “¡*Mademoiselle, señorita!*”.

lectura mascullando un “Oh, oui!”, que el doblaje recoge correctamente como “Ah, oui!”⁶⁶.

Momento 2

La primera hermanastra es incapaz de calzarse el zapato de cristal por más que lo intenta. El chambelán, indignado por su insistencia, pide que pruebe su hermana:

V.O.

Grand Duke: Oh my word! Enough of this! The next young lady, please?

En la versión de Edmundo Santos se recurre de nuevo a una lengua extranjera para hacer hincapié en el afectado refinamiento del personaje:

ES

Chambelán: La otra madmoiselle, s’il vous plait⁶⁷.

Momento 3

Antes de despedirse, el chambelán se asegura de que en la casa no haya otras doncellas. La madrastra le miente:

V.O.

Grand Duke: You are the only ladies of the household, I hope..., uh, I presume.

Stepmother: There’s no one else, Your Grace.

Grand Duke: Quite so. Good day. Good day.

Ésta fue la traducción de la escena para el doblaje de 1950:

ES

Chambelán: ¿Sois las únicas doncellas que hay aquí, espero, eeeh, supongo?

Madrastra: No hay ninguna otra, alteza.

Chambelán: É finito. Buongiorno. Buongiorno.⁶⁸

Esta vez es con unas palabritas en italiano como Edmundo Santos vuelve a subrayar la pedantería del chambelán en lugares donde el guión original no insertó elementos de caracterización lingüística.

⁶⁶ Dado que en nuestro idioma la interjección “¡ah!” se usa con mayor frecuencia que “¡oh!”, más común en francés e inglés, creo correcta la traducción que recoge el doblaje. El redoblaje de 1997 traduce también el *oui* francés: “¡Ah, sí!”, suprimiendo así un elemento caracterizador.

⁶⁷ Redoblaje JG (1997): Gran duque: ¿Eh? ¿Qué ocurre? ¡Basta ya! ¡La siguiente joven, por favor!

⁶⁸ Redoblaje JG (1997) Grand duque: Muy bien. ¡Adios! ¡Adios!

Las adiciones que presenta la versión en lengua española no parecen obedecer a un deseo de compensar un déficit de caracterización causado por el proceso traductivo, sino simplemente al de acentuar un rasgo particular del personaje con fines cómicos.

Para terminar, es interesante señalar que el doblaje moderno de *Cenicienta* en castellano (1997) traduce al español todas las palabras que el chambelán pronuncia en francés en la versión original.

Mientras que la versión de Edmundo Santos exageraba la pedantería del personaje agregando pinceladas de caracterización en francés o italiano, el redoblaje las elimina todas, birlando al público efectivamente un aspecto de la personalidad del atildado compañero del rey.

Cabe preguntarse: si los guionistas originales creyeron conveniente incluir ese detalle en el carácter del personaje, ¿por qué se elimina de un plumazo en esta nueva versión? ¿Acaso no sería mantenerlo el modo de proceder más fiel, honesto y respetuoso, no sólo con la intención de los guionistas, sino con la película entera y, por ende, con los espectadores de la versión doblada?

Introducida la noción del uso del lenguaje como instrumento de caracterización, en el próximo capítulo entraremos de lleno en un análisis más amplio del ámbito en el que se inscribe esta práctica: el de la variación lingüística y, en concreto, el de su tratamiento en la traducción al español de los guiones de los “Clásicos Disney”.

Pautas para la investigación y la docencia

- El habla o idiolecto particular de cada personaje ayuda a construir su personalidad tanto o más que su aspecto o sus acciones.
- El traductor debe esforzarse por incorporar al guión traducido rasgos de habla caracterizadores equiparables a los presentes en el original. ¿Es esto siempre conveniente? ¿Es siempre posible?
- Los rasgos de pronunciación caracterizadores que se advierten en la versión original suelen perderse en el doblaje. ¿Es esta pérdida despreciable, o importante? ¿Puede evitarse?
- Cuando se trata de dotar de rasgos de personalidad a una figura, lo realmente importante es encontrar una traducción de efecto equiparable. Otros tipos de equivalencia (morfológica, semántica, sintáctica, etc.) son secundarios.

- Una traducción para doblaje puede alterar interesadamente la caracterización lingüística de un personaje; por ejemplo, para hacerlo más ridículo o más agradable para el público receptor.
- Una traducción y un doblaje que modifiquen sustancialmente los rasgos lingüísticos caracterizadores de un personaje harán que su personalidad cambie, y que los espectadores de la versión doblada “reciban” un personaje distinto. ¿Es esto legítimo?

8. LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN LOS CLÁSICOS DISNEY Y SUS DOBLAJES EN ESPAÑOL

El objeto de este capítulo es triple. En primer lugar, deseo llamar la atención sobre las versiones originales en inglés de los Clásicos Disney como ejemplos de obras audiovisuales en las que aparece el fenómeno de la variación lingüística, principalmente como herramienta caracterizadora de los personajes. En segundo lugar, y tras proponer una sencilla clasificación que describe la forma en que este fenómeno se manifiesta así como los ámbitos en que lo hace, planteo la variación lingüística como un aspecto de la obra original que debe tratarse obligatoriamente al traducir un guión para doblaje, ya sea para trasladarla de algún modo a la versión doblada o para obviarla. Por último, examino cuál fue el tratamiento que recibió en los doblajes al español que comprende este estudio.

El lector interesado en conocer el desarrollo y el estado de la investigación sobre esta cuestión desde el punto de vista de la lingüística y la traducción hará bien en consultar la exhaustiva y rigurosa monografía de Mayoral (1999).

8.1. Los ámbitos de distribución de las variantes del inglés

Para describir con precisión el modo en que se distribuyen en estos largometrajes las diferentes variantes de la lengua inglesa, en primer lugar hace falta notar que, por tratarse de películas realizadas en los Estados Unidos, predomina en todas ellas la variante estándar⁶⁹ del inglés estadounidense. En otras palabras: lo normal es que los personajes de estas películas hablen lo que se conoce como *mainstream US English*; cuando no lo hagan, habrá de entenderse el hecho como rasgo diferenciador de caracterización introducido deliberadamente.

El inglés estadounidense estándar, por tanto, se considerará “no marcado” frente a cualesquiera otras variantes, que lógicamente se considerarán “marcadas”. A grandes rasgos, y únicamente a los efectos de su utilidad en este estudio, podemos clasificar en dos categorías las variantes marcadas:

- Variante Marcada 1. A esta categoría pertenece exclusivamente la variante estándar del inglés británico (*standard UK English*).

⁶⁹ Entiéndase el calificativo de “estándar” con todas las reservas que semejante concepto merece. Aunque discutida y difícil de precisar, esta noción resulta muy práctica para analizar la traducción de la variación lingüística.

- Variante Marcada X. Esta categoría comprende múltiples variantes del inglés, tanto estadounidense como británico; por ejemplo, el inglés del sur de los Estados Unidos, el *Black English*, el inglés “subestándar” de personajes de nivel cultural bajo, la jerga profesional, el inglés de los indios nativos americanos o el inglés de personajes de otras nacionalidades.

En segundo lugar, es necesario clasificar los personajes de las películas analizadas en tres grandes grupos según la importancia de su papel en el desarrollo del argumento de la película. De mayor a menor importancia, tendremos personajes protagonistas, secundarios y de reparto.

En tercer lugar, con el fin de afinar esta clasificación tripartita, es necesario distinguir entre personajes buenos y malos, pues, como se verá, lo normal es que a los villanos se les asigne una variante de lengua concreta.

A partir de estas tres distinciones fundamentales, la distribución de las variantes del inglés empleadas en estas películas puede describirse en tres ámbitos de la siguiente manera:

Ámbito 1. Personajes protagonistas

Es el de los héroes y las heroínas de estas películas, siempre buenos y nobles sin excepción. Hablan la variante que he denominado no marcada, es decir, inglés estadounidense estándar⁷⁰. Es el caso de Snow White, Cinderella, Pinocchio, Mowgli, Aurora, Wart, Merlin, Butch y Peter Pan, por sólo citar a algunos.

Excepcionalmente, los personajes protagonistas hablan alguna variante marcada (inglés británico estándar o inglés con acento extranjero) por las siguientes razones de congruencia argumental:

- a) porque la película se desarrolle en Gran Bretaña. Ejemplos: hablan *standard UK English* Robin Hood, por tratarse de un héroe popular inglés, Perdita y Pongo, la pareja de dálmatas protagonistas de *101 Dalmatians*, por ubicarse la acción en Londres, y el mago Merlín, por ser protagonista de la leyenda inglesa sobre el rey Arturo⁷¹;

⁷⁰ Bien que, entiéndase, coloreado por el conjunto particular de rasgos lingüísticos caracterizadores que hayan asignado los guionistas al personaje en cuestión.

⁷¹ Sin embargo, el joven Wart, que se convertirá en *King Arthur* cuando se haga adulto, habla inglés con marcado acento estadounidense, probablemente para acentuar el contraste entre él y Merlín.

- b) porque el personaje en cuestión sea de origen británico. Ejemplos: hablan *standard UK English* Wendy Darling, admiradora de Peter Pan, y Alicia, la fantasiosa niña que imaginó Lewis Carroll;
- c) porque se quiera resaltar la condición extranjera del personaje, en cuyo caso éste hablará inglés con acento de su lugar de origen. Ejemplo: la gata Duchess, que por ser francesa habla con evidente acento francés, o la ratita Miss Bianca, que en la película *The Rescuers* encarna a la representante húngara de la Rescue Aid Society⁷².

Ámbito 2. Personajes secundarios

Es en éste ámbito, que abarca a los compañeros de los protagonistas y a sus enemigos los villanos de la película, donde puede decirse que aparece propiamente la variación lingüística. Con el fin de delimitar con mayor precisión la distribución de las variantes del inglés, es útil distinguir dos tipos de personajes secundarios:

- a) personajes secundarios buenos. Lo normal es que hablen la variante no marcada (inglés estadounidense estándar), con las mismas excepciones señaladas en el Ámbito 1 (por ejemplo, John, el hermano de Wendy, y Lady Marian, la enamorada de Robin Hood, personajes secundarios que, por ser ingleses, hablan el estándar británico);
- b) personajes secundarios malvados. Lo normal es que el villano que se opone al héroe o a la heroína de la película hable la Variante Marcada 1⁷³ (*standard UK English*) o, al menos, exhiba una pronunciación y una dicción más cercanas al inglés británico que al americano (un inglés americano anglicado o *anglicized American English*⁷⁴), y por eso diferenciadas de la marcada pronunciación estadounidense del héroe y/o la heroína. Hablan la Variante Marcada 1 villanos

⁷² La productora eligió a la actriz húngara Eva Gabor para interpretar a Miss Bianca, que así asumió la nacionalidad y el acento de quien le prestaba la voz.

⁷³ Sigue siendo notable el predominio del inglés británico en el habla de los “malos” de las producciones animadas de la Disney comercializadas con posterioridad a 1977. Ejemplos: Scar en *The Lion King* (1994), Frollo en *The Hunchback of Notre Dame* (1996) o Jafar en *Aladdin* (1992), por citar tan sólo a los villanos de tres de las películas más exitosas de la época más reciente. Consúltase el detallado estudio que Lippi-Green (1997) hace sobre el uso discriminatorio de los distintos “acentos” del inglés común al cine estadounidense, entre otras manifestaciones.

⁷⁴ Resulta bastante evidente la “britanización” progresiva del habla de los villanos de estas películas. Con el tiempo, el ostensible y deliberado tinte de aristocratismo británico del habla de los villanos de las primeras películas —entre ellos la madrastra de Blancanieves, el Honrado Juan y la madrastra de Cenicienta— deja paso al acento inequívocamente británico de villanos posteriores como Captain Hook, Cruella Deville, y Maleficent.

como la bruja Maleficent, Cruella Deville, Prince John, el archienemigo de Robin Hood, y Edgar, el avaro mayordomo de la película *The Aristocats*.

Ámbito 3. Personajes de reparto

A este ámbito pertenecen personajes normalmente menos “realistas” y más “caricaturizados” y, justo por eso, cómicos en la mayoría de los casos. Los hay que acompañan a los villanos, otros que pertenecen al bando de los buenos, y aún otros cuya aparición en la película es meramente incidental. Por lo general hablan alguna de las Variantes Marcadas X.

8.2. La distribución de la variación lingüística en los doblajes

La nivelación es el fenómeno que se produce cuando la traducción iguala, o “nivela” las diferencias, sobre todo dialectales, que contiene el TO. Afecta, por tanto, al nivel sociolingüístico de los textos, incidiendo especialmente en textos literarios o de entretenimiento, donde se suelen producir estas diferencias. [...] En el doblaje, y también en la subtitulación, la traducción tiende a nivelar los “lectos” presentes en el TO, y a uniformizarlos en una única variedad, que suele ser la más estándar o neutra [...]. Las películas dobladas se caracterizan por suprimir las variedades lingüísticas presentes en el TO [...].

(Zaro Vera, 2001: 59)

En los doblajes que abarca este estudio, grabados en Argentina y Méjico, a la variante no marcada que corresponde al inglés estadounidense estándar de las versiones originales se la puede denominar “español ‘neutro’ de Hispanoamérica”. Este pretendido español “universal”, si bien nunca fue en absoluto neutro para los oídos de los espectadores de España⁷⁵, sí debió de serlo en cierta medida para los de Hispanoamérica, pues desde el principio se intentó fabricar para estos doblajes un español limpio de regionalismos, que no apuntase a una región concreta de América Central o del Sur.

Es evidente que no puede reproducirse en lengua española la oposición, tan provechosa en las películas originales por su capacidad caracterizadora, por la que se adjudica el inglés británico a los villanos y el estadounidense al resto de los personajes (con las mencionadas excepciones). Los doblajes en español demuestran que no se optó

⁷⁵ En el doblaje de la película *Peter Pan* (1953), por citar sólo uno, se llama anteojos a las gafas y recámaras a los dormitorios, y se oyen expresiones como “quieran mucho a su papacito” (traducción de *don't judge your father too harshly*). ¿Es esto español “neutro”? Desde luego, no y nunca para los espectadores españoles.

por trasladar esta oposición estableciendo un par de opuestos análogo entre, por una parte, el “español ‘neutro’ de Hispanoamérica”, tomado como variante no marcada, y el español de España, que sería, con el mismo océano de por medio, lo que el inglés británico es al estadounidense en los largometrajes originales.

La forma en que se procedió tuvo como consecuencia un nivel menor de variación lingüística en los doblajes, donde la única diferencia entre el modo de hablar de los héroes y el de los villanos es que estos últimos tienen precisamente eso: una “voz de malo” cortesía del actor o la actriz de doblaje que lo interpretara. Pero su español seguía siendo igual de “neutro” que el de sus antagonistas.

Quiero hacer un inciso para detenerme un poco más en una idea en que creo fundamental insistir. Es a través de la interpretación de los actores como en el doblaje se intenta suplir (o “traducir”, según se mire) los matices de personalidad más importantes que en la versión original son transmitidos mediante el uso caracterizador de la variación lingüística. Por esa razón el Capitán Garfio no suena en español menos malvado que Captain Hook en inglés. Aunque pueda ser verdad (lo cual ignoro) que para el público estadounidense los malos suenen “más malos” si hablan inglés británico, creo que el distinto acento no es un detalle pertinente para la traducción. Sí lo es, sin embargo, que el idiolecto y la voz del Capitán Garfio sean congruentes con la naturaleza malvada del personaje y su actuación en la película (otro elemento fundamental de caracterización). De lograrlo se encargan, primero, el traductor, y después, el director y el actor de doblaje correspondientes.

Lo mismo ocurre en el caso de los héroes protagonistas. Si hablar un inglés de registro coloquial y tono informal es lo que caracteriza como fresco y descarado a un personaje (recuérdese el ejemplo de Thomas O'Malley), ese efecto es el elemento pertinente que el doblaje debe preocuparse por conservar, y a ello ayudará en gran medida la interpretación del actor de doblaje, que podrá transmitir con su voz los matices necesarios para que el carácter del personaje no varíe en lo sustancial.

Un doblaje correcto no tiene por qué implicar necesariamente una merma en la caracterización de cada personaje. Paquin (2005), que llama “*adapters*” (adaptadores) a los responsables de la traducción de guiones para cine (a saber: el traductor y el ajustador-director de doblaje), también lo entiende así:

Generally to distinguish a character with a British accent from an American in a given scene dubbed into French, adapters rely on diction and choice of words. The British character will tend to speak like an aristocrat and thus set himself

off from the other characters. [...] Usually, though, the characterization is achieved on the screen by the actor's dress or by his way of delivering his lines or his physical attitude.⁷⁶ [El subrayado es mío.]

Inciso terminado. Sigamos viendo cómo se trató en los doblajes la oposición entre el inglés británico y el estadounidense.

Los doblajes en español no trasladaron en ningún caso el rasgo caracterizador expresado mediante la dualidad inglés británico/inglés estadounidense. Así, los doblajes de películas como *Robin Hood*, *Peter Pan* y *101 Dalmatians*, en cuyas versiones originales el rasgo caracterizador “británico” era un elemento de verosimilitud necesario por razones de congruencia, eliminaron esa instancia de variación lingüística por ser innecesaria en los doblajes dirigidos al público hispanohablante. Por recurrir a un símil, semejante ejemplo de variación lingüística “verosimilista” en las versiones originales resulta igual de desdeñable que el acento andaluz de Federico García Lorca en un hipotético largometraje biográfico realizado en lengua inglesa por una productora estadounidense para exhibición en países anglófonos.

El mismo tratamiento se dio a los personajes protagonistas que en las películas originales hablan inglés con fuerte acento extranjero (como Duchess en *The Aristocats* y Miss Bianca en *The Rescuers*). En los doblajes pasan a hablar la variante no marcada (español “neutro” de Hispanoamérica), neutralizándose así una vez más la caracterización lingüística original. En este caso, sin embargo, el acento extranjero de la versión original marcaba distintivamente a estos personajes como nacionales de otro país. Al eliminarlo, es evidente que el doblaje “falsea” el personaje. Aun así, en ninguno de los doblajes donde se actuó de este modo se perjudicó la coherencia del argumento.

Visto que en los doblajes en español se eliminó casi por completo la variación lingüística dentro de los ámbitos 1 y 2, ¿debe concluirse que es imposible encontrar en ellos ejemplos notables de variación lingüística caracterizadora? En absoluto. En los doblajes dirigidos por Luis César Amadori y Edmundo Santos el ámbito de los personajes de reparto es el ámbito por excelencia de la variación lingüística caracterizadora. Es allí donde encontramos maravillas tan memorables como cuervos

⁷⁶ Por lo general, para distinguir a un personaje que tiene acento británico de un estadounidense en una escena de un doblaje en francés, los adaptadores recurren a la dicción y al vocabulario. El personaje británico tenderá a hablar como un aristócrata, y así se diferenciará del resto de personajes. [...] Lo normal es que la caracterización se logre en pantalla mediante el atuendo del actor, su forma de hablar o su actitud corporal. [Mi traducción]

que hablan español a la manera de los chinos o buitres que hacen chistes con acento andaluz en el corazón de la jungla india. A ellos llegaremos más tarde.

Pautas para la investigación y la docencia

- Afinar, si es posible y provechoso, la clasificación tripartita de las variantes del inglés empleadas en los “Clásicos Disney”: inglés estadounidense estándar (variante no marcada), inglés británico estándar (variante marcada 1), otras variantes del inglés (variante marcada X).
- Si resulta útil, delimitar otros ámbitos de distribución de las variantes del inglés según el carácter de los personajes.
- Estudiar los efectos y las razones del uso en estas películas del inglés británico estándar y el americano anglicado para caracterizar a los villanos.
- ¿Ha existido realmente un “español neutro” alguna vez?
- Los doblajes en español de los “Clásicos Disney” presentan menor variación lingüística que las películas originales y, por tanto, menor riqueza en la caracterización de los personajes.
- Los matices de personalidad más importantes que en la versión original se transmiten mediante el uso caracterizador de una variación lingüística irreproducible pueden recuperarse en el doblaje mediante la interpretación de los actores. Estudiar cómo se plasma esta práctica en la realidad.
- Un acento concreto no es un detalle pertinente para un doblaje. Sí lo es, sin embargo, que el idiolecto y la voz del personaje en la versión doblada respeten su caracterización original y sean congruentes con la naturaleza y la forma de actuar de éste. De lograrlo se encargan, primero, el traductor, y después, el director y el actor de doblaje correspondientes.
- Un doblaje correcto no tiene por qué implicar necesariamente una merma en la caracterización de cada personaje.
- Estudiar las consecuencias, si las hay, de que los doblajes en español no trasladasen en ningún caso el rasgo caracterizador expresado mediante la dualidad inglés británico/inglés estadounidense.

9. EL TRATAMIENTO DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN LOS DOBLAJES EN ESPAÑOL DE LOS CLÁSICOS DISNEY

En el presente capítulo me propongo analizar mediante el estudio de fragmentos escogidos el modo como se trató en los doblajes al español de los Clásicos Disney la variación lingüística en las siguientes manifestaciones:

- el inglés subestándar,
- el inglés formulístico,
- la algarabía,
- el habla infantil,
- el habla dialectal,
- los acentos extranjeros,
- los acentos del inglés.

Esta selección es arbitraria y únicamente recoge las expresiones de la variación lingüística que, de entre todas las que pueden identificarse, plantean, a mi juicio, mayores y más interesantes problemas de traducción. A cada una de ellas dedicaré un epígrafe de este capítulo. Como cabe esperar, no todas aparecen en todas las películas. De aquéllas donde lo hacen he seleccionado sólo las escenas que me han parecido más ilustrativas para este estudio. Dado que el número de películas que comprende este trabajo es amplio, los ejemplos serán numerosos y muy variados.

A continuación, y movido por el deseo de ser exhaustivo y de no dejar en el tintero otros ejemplos de variación lingüística que pueden ser de interés para el estudioso, el profesor, o simplemente para quien se interese por este asunto, amplío el estudio de este fenómeno con ocho suplementos al capítulo donde analizo ejemplos del tratamiento dado a expresiones particulares de la variación lingüística en películas concretas.

La lectura de este capítulo resulta, a mi modo de ver, enormemente informativa, y a buen seguro descubrirá al investigador y al lector interesado muchos aspectos que no conocía de estas películas y sus doblajes en español. Es la primera vez que gran parte de la información de este capítulo se publica dentro del ámbito académico. Algunos de los datos que expongo sólo eran conocidos dentro del círculo reducidísimo de los aficionados al doblaje en general y al de las películas de los estudios Disney en

particular. Otros muchos son el resultado de mis propias investigaciones y reflexiones y confieren a este trabajo el carácter original que cabe esperar.

9.1. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la traducción del inglés subestándar

En las películas originales en lengua inglesa se escuchan con frecuencia en boca de humanos y animales por igual (en este caso personajes pertenecientes a los ámbitos 2 ó 3) variantes del inglés caracterizadas, entre otros aspectos, por cierto grado de agramaticalidad. Estas variantes *subestándar* del inglés funcionan como elemento caracterizador de primer orden, pese a lo cual casi nunca se trasladan a los doblajes en español.

Por lo general, si el habla de cualquier personaje secundario o de reparto⁷⁷ presenta elementos de inglés subestándar en la versión original, la traducción para el doblaje los “limpia”, elevando así su nivel de habla de manera que el personaje en cuestión se exprese en la variante no marcada (español neutro de Hispanoamérica).

Sólo en el caso de algunos personajes de reparto (Ámbito 3) con poca presencia en la película, llegan a ofrecer los doblajes una traducción caracterizadora que, a pesar de eliminar las incorrecciones gramaticales del original, marca eficazmente a los personajes por estar articulada generalmente a partir de acentos regionales del español. El caso de los cuervos de *Dumbo*, que expondré más adelante, es prototípico.

⁷⁷ Nunca en el caso de los protagonistas, cuyo uso de la lengua es correcto y normativo, salvo en ocasiones excepcionales en que se les hace hablar en subestándar por razones de efecto. En *Pinocchio* encontramos una escena muy interesante que lo ilustra. El muñeco protagonista, como niño bueno y educado que desea ser, habla un inglés muy correcto. Sin embargo, tras conocer al pillo Lampwick (Polilla, en el doblaje) Pinocho advierte que la forma de hablar de éste es distinta y la imita para congraciarse con él:

V.O.

Lampwick: What did I tell ya? Ain't this a swell joint?

Pinocho: Yeah! Being bad's a lot of fun, ain't it?

Este momento en que Pinocho cambia por primera vez a un nivel de lengua inferior se pierde en el doblaje, puesto que la traducción eleva el habla de Polilla al nivel estándar:

Amadori

Polilla: ¿Qué te dije? Lindo lugar, ¿eh?

Pinocho: Sí. Portarse mal es divertido.

En *Robin Hood* encontramos un ejemplo parecido. Para mezclarse con el pueblo llano y pasar desapercibido, Robin se disfraza de cigüeña y abandona temporalmente su pulcro inglés británico de héroe galante para imitar el habla popular; con ese fin pasa a pronunciar el diptongo [ei] como [ai], por ejemplo, al emplear la expresión *face to face*, que deliberadamente pronuncia ['faistə'fais].

En los ejemplos que siguen encontraremos rasgos de habla que Blake (1981: 183) considera característicamente “coloquialismos corrientes, pronunciaciones no estándar y usos sintácticos a los que por lo general no se adscribe una localización geográfica concreta”⁷⁸ [mi traducción], entre los cuales enumera los siguientes:

- omisión de una consonante final, especialmente cuando va precedida de una n. Ejemplo: *don'*, *wan'*, *nothin'*, *an'*;
- diferente pronunciación de los sonidos vocálicos. Ejemplo: *yet* como [yit], *get* como [git];
- uso de la doble negación;
- pérdida de la [-g] final en terminaciones en -ing; ejemplo: *bleedin'*, *mornin'*;
- pronunciación coloquial en *got to (gotta)*;
- pronunciaciones coloquiales del tipo ‘*em* (por *them*) y *ol'* (por *old*);
- la forma *ain't*, utilizada casi como auxiliar universal de negación (*to be* [conjugado] + NOT).⁷⁹

Que la incorporación de estos rasgos de habla, o vulgarismos, tiene como finalidad caracterizar a los personajes como toscos o poco instruidos es algo sobre lo que la siguiente afirmación de Blake (1981: 183) deja pocas dudas: “Para producir su efecto, estas formas aprovechan las actitudes que se nos han transmitido respecto a ciertos sonidos y a lo que suena rústico”⁸⁰ [mi traducción].

Otros elementos de procedencia subestándar son la ausencia de conjugación (uso de la forma no flexionada del infinitivo para todas las personas), los errores de conjugación (por ejemplo, el uso de la desinencia característica de la tercera persona del presente de indicativo en otras personas: *I says*), y las incorrecciones léxicas. Seguidamente ofrezco una selección de ejemplos de subestándar procedentes de diferentes películas y comento el tratamiento que se les dispensó en sus respectivos doblajes.

⁷⁸ “general colloquialisms and non-standard pronunciations and syntactic usages which are rarely particularly localized”.

⁷⁹ Cabe añadir que la forma *ain't* también se utiliza para negar el verbo *to have*: *I ain't got (I have not got)*. Así se encuentra en ocasiones en las películas que abarca este estudio.

⁸⁰ “These forms play on our inherited attitudes towards certain sounds and what sounds rustic”.

Elementos subestándar en el habla de los ratoncitos Jaq y Timothy

Los ratoncitos de la película *Cinderella*, personajes pertenecientes al Ámbito 3, hablan inglés subestándar. La siguiente intervención de Jaq, un ratoncito delgado y vivaracho amigo de Cinderella, no deja lugar a dudas:

V.O.

Jaq: Gus-Gus! Gus-Gus! Oh come on! Look, look. Just up there. Come on. Us a-coming Cinderelly⁸¹! Us a-coming! Us can get you out!

ES

Jaq: ¡Gus, Gus! ¡Gus, Gus! ¡Bah! ¡Vamos! Mira, ¿la ves? No está tan alto. ¡Ya llegamos, Cenicienta! ¡Ya llegamos! ¡Te traemos la llave!⁸² [Ininteligible]

Como puede verse, el doblaje corrige la agramaticalidad del habla del ratoncito según la práctica habitual.

El habla de Timothy en *Dumbo*

En la siguiente escena, el ratoncito Timoteo traba amistad con Dumbo:

V.O.

Timothy: Well, that's more like it. Ya know, your ma ain't crazy. She's just brokenhearted. It ain't nobody's fault you got them big ears. Uh-oh. Boy, I stepped in it that time. Aw, gee, Dumbo. I think your ears are beautiful.

Nótese los ejemplos de pronunciación relajada (*ya know*), los marcadores propios del discurso natural espontáneo informal (*Aw, gee, Dumbo*), la doble negación (*It ain't nobody's fault*), y el uso típicamente subestándar de *them* en sustitución del determinante *those*. Todo se pierde en los dos doblajes en español (1942 y 1964), que corrigen el habla del ratoncito elevándola a la variante normativa del español, como puede verse:

⁸¹ A Cenicienta los ratoncitos la llaman siempre Cinderelly, apelativo cariñoso que no se trasladó a ninguno de los doblajes en español. La misma suerte corrió el apelativo Lucifree, por el que los ratones conocen al malvado gato Lucifer.

⁸² El redoblaje en español de España dirigido en el año 1997 por José Luis Gil sobre una traducción de Ángel Fernández repite la traducción de Edmundo Santos.

AM

Timoteo: ¡Ah! ¡Te interesa! Tu mamá no perdió la razón. Está sólo triste. Esas orejotas no son culpa tuya. Oh, oh... Ya metí la pata. No es eso, Dumbo. Tus orejas son preciosas.

ES

Timoteo: ¡Bueno! Así es mejor. Tu mamá no perdió la razón. Sólo está muy triste. Y no son culpa tuya esas orejotas. Oh, creo que metí la pata. ¡Oye, Dumbo! Yo creo que tus orejas son grandiosas.

Lo mismo ocurre en la siguiente escena.

(El torpe Dumbo acaba empleado como payaso circense, algo humillante para los orgullosos elefantes. El elefantito solloza y Timoteo intenta consolarlo y quitarle el hipo haciéndole beber.)

V.O.

Timoteo: What's cryin' get ya anyhow? Nothin' but the hiccups. There. Ya see? Well, ain't nothin' a little water won't cure. Oops-a-daisy. We'll have ya fixed up in a jiffy. Come on. Here. Take a trunk full.

Listen, little fella. We may have had a lot of hard luck up till now, but you and me is gonna do big things together. Hold your breath. Why, your mother's gonna be so proud of ya.

Adviértanse de nuevo que aparece el mismo tipo de elementos lingüísticos subestándar que en el ejemplo anterior: la pronunciación relajada (*cryin'/nothin'/ya/fella*), la doble negación (*ain't nothin' a little water won't cure*), y los errores de conjugación (*you and me is gonna do big things together*). Otra vez, nada de ello encuentra equivalente, ni siquiera aproximado, en los doblajes:

AM

Timoteo: ¿Y qué ganas con llorar? Que te dé hipo. ¿Ves? Te dije. Bueno, no hay mal que el agua no cure. ¡Ay, qué vida! Te haré quedar como nuevo. Vamos. Aquí, llena la trompa. Oye, viejito, tal vez hayamos tenido mala suerte hasta ahora, pero tú y yo tenemos mucho que hacer todavía. No respires. ¡Tu mamá va a estar tan orgullosa de ti!

ES

Timoteo: ¿Y qué ganas con llorar? Que te dé hipo. Ya lo ves. ¡Hey! No hay mal que el agua no cure. Dame tu trompita. Te voy a curar ese hipo. Vamos. Anda,

llena la trompa. Oh. Jeje. Me mojaste. Hasta ahora hemos tenido algo de mala suerte, pero a ti y a mí nos espera un brillante porvenir. A ver, no respires. Tu mamá va a estar muy orgullosa de ti.

El inglés subestándar de los animales del campo

En *101 Dalmatians* los animales que viven en el campo, como el sabueso Towser, también hablan un inglés subestándar caracterizador que los distingue de las mascotas domésticas, que se expresan en correcto inglés.

(En mitad de la noche, ladridos y aullidos procedentes de la ciudad despiertan a la oca Lucy, que con marcado acento escocés corre a preguntar al sabueso Towser qué ocurre.)

V.O.

Lucy: Towser, Towser, what's going on? What is it? What is the gossip?

Towser: 'Tain't no gossip, Lucy. It be all the way from London.

Lucy: You don't say!

Towser: Aye, fifteen puppies stolen.

Lucy: There's no puppies around here, not since Nellie's last litter. And they are all grown up.

Towser: Well, then we'd best send the word along. It be up to me to reach the Colonel! He be the only one in barking range.

Nótese que Towser no conjuga el verbo *to be* en ninguna de las tres ocasiones en que lo utiliza (en ninguna de las cuatro, en realidad, dado que la forma *ain't* camufla un *is not*). El doblaje no incorpora ninguna incorrección lingüística caracterizadora de naturaleza similar:

ES

Lucy: ¡Towser! ¿Qué es lo que sucede? ¿Qué dicen? ¿Qué chismes hay?

Towser: No es ningún chisme, Lucy. Es una llamada de alerta desde Londres.

Lucy: ¡No me digas!

Towser: Quince cachorritos robados.

Lucy: Pero por aquí no hay cachorritos desde que Nelly tuvo los suyos, y esos ya son mayores.

Towser: Bueno, entonces hay que retransmitir la alarma. Tendré que comunicarme con el coronel. Él es el único a quien alcanza mi ladrido.

El habla de los piratas

En la película *Peter Pan* los piratas del Capitán Garfio (*Captain Hook*) tampoco hablan inglés estándar en la versión original, lo cual es congruente, dado que pocos esperan que un pirata haya pasado suficientes años en la escuela estudiando gramática. El solícito Smee es un buen ejemplo.

(*Smee intenta convencer a Hook de que conviene levar anclas y fondear en otro lugar.*)

V.O.

Smee: Well, Captain, it's nice to see you smilin' again. Brings back the good ol' days when we was leading an healthy, normal life: scuttlin' ships, cuttin' throats. Oh, Captain, why don't we put to sea again? You know, there's trouble brewin' on the island. [...] That's why we ought to leave, Captain. This ain't no place for a respectable pirate.

Hook: That's it, Smee! That's it!

Smee: I'm glad you agrees, Captain.

Hook: Quick, me coat, me best dress coat.

Smee: Aye, aye, sir. The sooner we gets going, the better.

Nótese en particular la costumbre de Smee de pronunciar la desinencia *–s* de tercera persona del singular del presente del indicativo en las personas en que no corresponde. Adviértase también que Garfio pronuncia el determinante posesivo *my* como [mi] en lugar de [mai], un rasgo común en hablantes británicos con poca instrucción.

Igual que en los ejemplos anteriores, el doblaje neutraliza estos rasgos de habla caracterizadores y eleva la variante utilizada al estándar normativo:

ES

Smee: Vaya, capitán, qué alegría volverle a ver sonreír. Me recuerda a aquellos dichosos días cuando hacíamos una vida normal, asaltando barcos, cortando gañotes... Oh, capitán, ¿por qué no levamos anclas ya? Es lo mejor. Las cosas no andan bien en la isla. [...] Por eso debemos irnos de aquí, capitán. Éste no es un lugar decente para nosotros los piratas.

Garfio: ¡Eso es, Smee! ¡Eureka!

Smee: Sí, sí, tiene usted razón, capitán.

Garfio: ¡Pronto! ¡Mi traje! ¡El mejor que tenga!

Smee: Mientras más pronto nos vayamos, mejor.

El inglés del oso Baloo

La siguiente escena de *The Jungle Book* nos ofrece un ejemplo de incorrección léxica caracterizadora que se corrige en el doblaje.

(*El niño Mowgli quiere vivir en la jungla, pero mientras al oso Baloo le parece una buena idea, la pantera Bagheera disiente.*)

V.O.

Mowgli: Oh, Baloo, I want to stay here with you!

Baloo: Certainly you do.

Bagheera: Oh? And just how do you think you will survive?

Baloo: "How do you think you will". What do you mean "How do you think you..."? He's with me, any, and I'll learn him all I know.

Bagheera: Well, heh, that shouldn't take too long.

Nótese que al decir "*I'll learn him all I know*" Baloo emplea el verbo *to learn* (aprender) como sinónimo de *to teach* (enseñar). Se trata de un uso muy informal y muy criticado. En su versión en línea, el diccionario *Merriam-Webster* indica⁸³ que el empleo de *to learn* con el significado de *to teach* pertenece al ámbito de la lengua no estándar, y que el uso data del siglo XIII y se mantuvo hasta el XIX. Desde entonces pasó a asociarse con el habla de las gentes poco instruidas, y sigue siendo así en la actualidad. Aunque este uso pervive en el coloquio, en la lengua escrita se emplea para caracterizar el habla de personajes poco educados. Por este motivo es comprensible el escepticismo de Bagheera: si el oso va a encargarse de la formación del niño y a enseñarle todo lo que sabe, es presumible que Mowgli complete su educación en "dos tardes", como se permite insinuar (*Well, heh, that shouldn't take too long*).

Esto es lo que se oye en el doblaje:

ES

Mowgli: Oh, Baloo, yo quiero quedarme contigo.

Baloo: Y así será hijito.

Bagheera: ¿Sí? Ah, ¿y cómo piensas que podrá sobrevivir?

⁸³ 2a nonstandard: TEACH b obsolete: to inform of something. Usage: *Learn* in the sense of "teach" dates from the 13th century and was standard until at least the early 19th. *Made them drunk with true Hollands--and then learned them the art of making bargains.* (Washington Irving) But by Mark Twain's time it was receding to a speech form associated chiefly with the less educated. *Never done nothing for three months but set in his back yard and learn that frog to jump* (Mark Twain). The present-day status of *learn* has not risen. This use persists in speech, but in writing it appears mainly in the representation of such speech or its deliberate imitation for effect.

Baloo: "¿Cómo piensas que podrá sobreviv...?" ¿Qué me quieres decir con eso de que "piensas que..."? Estará conmigo, ¿no? Y le voy a enseñar todo lo que yo sé.

Bagheera: ¿Todo? Oh, entonces no te tomará tiempo.

Como puede verse, la versión de Edmundo Santos corrige este error, lo cual resta fuerza a la respuesta irónica y escéptica de Bagheera, que parece resistirse sin motivo aparente a conceder el beneficio de la duda a Baloo. La escena original, en cambio, muestra que la resistencia de la pantera obedece a un motivo bien evidente.

Aún otro ejemplo de cómo el doblaje elevó el nivel de habla del oso Baloo. Tras cantar a dúo con Mowgli la canción *The Bare Necessities*, Baloo remacha entusiasmado: "Ha-ha-ha. Beautiful! That's real jungle harmony!", que se traslada al doblaje como "Jajaja. Perfecto. Tú tienes ritmo y armonía selvática", en una traducción cuyo nivel de lengua es más alto que el del guión original, especialmente por la presencia del adjetivo culto "selvático".

El habla de los enanitos de *Snow White*

Ninguna de las versiones en español de *Snow White and the Seven Dwarfs* reproduce la variante lingüística en que algunos de los enanitos se expresan en la versión original, más cercana al inglés coloquial y "subestándar" que al habla neutra desprovista de rasgos caracterizadores que exhiben en español. La consecuencia de que se haya perdido en la traducción la variante lingüística utilizada por enanitos como *Grumpy* y *Happy* es que el carácter de los personajes que percibe el espectador de habla hispana es en gran medida distinto. Así, en lugar de unos rudos mineros que se expresan con un habla familiar y descuidada no carente de graves errores gramaticales (que es como los enanitos aparecen retratados en la versión original en lengua inglesa), los espectadores de España e Hispanoamérica han sentido siempre a los enanitos (porque así los han escuchado) como unos tiernos personajes que, a pesar de no entender más que de partir rocas a golpes con un pico, sorprendentemente son capaces de expresarse con la misma corrección y distinción que demuestra Blancanieves, un miembro de la realeza. Veamos algunos ejemplos.

(Los enanitos descubren a Blancanieves dormida en sus camas.)

V.O.

Grumpy: Aw, let her wake up ! She don't belong here nohow!

ES

Grumpy: ¡Que se despierte y que se largue de una vez!

LR

Gruñón: Bueno, pues que se despierte, que esta no es su casa.

AC

Gruñón: ¡Que se despierte! ¡Ésta no es su casa!

MP

Gruñón: ¡Que se despierte, y que se largue de una vez!

(Gruñón advierte a Blancanieves antes de despedirse.)

V.O.

Grumpy: Now, I'm warnin' ya. Don't let nobody or nothin' in the house.

ES

Grumpy: Y te lo advierto, ¿eh? No vayas a dejar que nadie entre en la casa, ¿entiendes?

LR

Gruñón: Escucha, te lo advierto. No dejes que nadie ni nada entre en la casa.

AC

Gruñón: Escucha, te lo advierto: no dejes que nadie entre en la casa.

MP

Gruñón: Y te lo advierto, ¡no vayas a dejar que nadie entre en la casa!

(Feliz nota que, aunque alguien ha limpiado la casa, la vajilla no ha desaparecido.)

V.O.

Happy: They ain't stole. They're hid in the cupboard.

ES

Happy: No se la robaron. Está en la alacena.

LR

Feliz: No los han robado. Los han escondido en el armario.

AC

Feliz: ¡No! Están en el armario.

MP

Feliz: Está en la alacena. No se la robaron.

(Feliz se presenta a Blancanieves y a continuación presenta a Mudo.)

V.O.

Happy: Happy, ma'am. That's me. And this is Dokey. He don't talk none. He don't know. He never tried.

ES

Happy: ¡Happy, el más feliz! Éste es Dokey. Es un bobo, ¡no habla! No sabemos, ¡nunca lo intenta!

LR

Feliz: Feliz, señorita. Ese soy yo. Y este es Mudo, que no habla nunca. No lo sabe, nunca lo ha intentado.

AC

Feliz: Yo soy Feliz, y éste es Mudo, que no habla nunca. No lo sabe, no lo ha intentando.

MP

¡Feliz, y soy feliz! Éste es Tontín, es muy bobo, ¡y no habla! No lo sé, nunca lo intenta.

En mi opinión, la nivelación y, en concreto, la elevación de los rasgos de lengua subestándar hasta la variante común normativa, es una práctica que predomina en el doblaje de películas infantiles y de adultos en España. Mi impresión es que a partir de los ejemplos que he analizado puede apuntarse una posible causa por la cual esto es así, a saber: que Edmundo Santos⁸⁴ entendiese sus doblajes en español no sólo como productos de entretenimiento, sino como herramientas de educación, y de ahí que los guiones se tradujesen de una manera determinada que perseguía enriquecer y desarrollar el vocabulario de los niños mostrándoles ejemplos de pronunciación y sintaxis correcta. En otras palabras: el énfasis se puso en enseñar divirtiendo aunque así se falseara la caracterización original de los personajes.

Su trabajo marcó la pauta y así se siguen traduciendo hoy en día los guiones para doblaje de estos clásicos. Una pequeña muestra de ello son los redoblajes más recientes de *Cenicienta*, *La bella durmiente*, *Blancanieves* y *La dama y el vagabundo*, todos ellos

⁸⁴ Y también Amadori, en *Pinocchio* y *Dumbo*.

versiones “niveladoras” que enseñan a los más pequeños la forma más correcta de hablar español a la vez que los entretienen.

No obstante, es posible advertir que con el paso de los años Santos se volvió menos estricto en su concepción educativa del doblaje y dio entrada en sus versiones a variantes lingüísticas que reproducían mejor la realidad del mundo hispanohablante. Con objeto de caracterizar humorísticamente a algunos personajes de reparto, en doblajes como *Dumbo* (1964), *El libro de la selva* (1977) y *Los aristogatos* (1970) se introdujeron pronunciaciones como la andaluza, la argentina o la cubana. Aunque educar seguía siendo importante, el entretenimiento comenzó a recibir mayor atención. Posiblemente de aquellos doblajes que dejaron de querer ser neutros y perdieron el miedo a introducir localismos, proceden los doblajes localistas en español de España, español de Méjico y español de Argentina que tan buenos resultados están dando a los estudios Disney en la actualidad.

Pautas para la investigación y la docencia

- Pese a funcionar como elementos caracterizadores de primer orden, las variantes subestándar del inglés casi nunca se trasladan a los doblajes en español.
- Por lo general, la traducción para el doblaje “limpia” los rasgos de habla subestándar de la versión original, elevando el habla del personaje en cuestión hasta la variante no marcada de la lengua meta.
- Ocasionalmente, para personajes de reparto con poca presencia en la película, los doblajes estudiados ofrecen una traducción caracterizadora desprovista de incorrecciones gramaticales y articulada a partir de acentos (hablas, para ser más exactos) regionales del español.
- Para producir su efecto, este uso caracterizador de la variación lingüística aprovecha las actitudes que se nos han transmitido respecto a ciertos sonidos y a lo que suena rústico.

9.2. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la traducción del inglés formulístico

Star light, star bright,
First star I see tonight,
I wish I may, I wish I might,
Have the wish I make tonight.
Pinocchio (1940)

Estrellita la primera,
que esta noche divisé,
haz que se haga verdadera
una dicha que soñé.
Pinocchio (1940, Amadori)

En esta sección analizo el tratamiento que se ha dado en los doblajes en español de los Clásicos Disney a lo que denomino “inglés formulístico”. El atributo “formulístico” responde al uso de formas fijas, fórmulas, que dan a esta expresión de la lengua inglesa su carácter particular. En concreto, voy a referirme al inglés formulístico infantil, plasmado en las rimas y sortilegios que emplean los niños en sus juegos y sus juramentos, y al inglés formulístico mágico, propio de las fórmulas y encantamientos utilizados por hadas, brujas y magos.

9.2.1. La traducción del lenguaje formulístico infantil

Con la expresión “lenguaje formulístico infantil” me refiero a las rimas y cantinelas rituales que los niños pronuncian durante sus juegos, para ganarse la confianza de otros, o incluso para amenazar a quienes se atrevan a quebrantarla.

No pretendo en modo alguno establecer un repertorio de dichas fórmulas –tarea que se me antoja ingente y difícil, pues la creatividad del genio popular es grande y adopta multitud de formas—, sino tan sólo llamar la atención sobre estas unidades como objeto de traducción, especialmente en el marco de productos audiovisuales como las películas o series infantiles. Por poner un ejemplo: en los países de cultura anglosajona una clásica fórmula infantil para prometer algo o asegurar que lo que se dice es cierto es *Cross my heart, hope to die*, que la serpiente Kaa pronuncia en *The Jungle Book*. En el doblaje *El libro de la selva* (1967) se tradujo como “De corazón te lo juro”, que

pierde el estilo formulístico del original. ¿Podría haberse traducido mejor? ¿Existe alguna fórmula similar en español?

A primera vista, las características formales de este género de fórmulas son principalmente la brevedad, la repetición de estructuras (paralelismo), y el efecto de ritmo producido por la rima y la tendencia a la isometría. ¿Es posible producir traducciones que conserven todos estos elementos? Pienso que sí, especialmente si el traductor acepta en este caso alejarse de la forma y la semántica del original para crear una nueva fórmula que conserve el sentido original pero lo exprese con un estilo y unas formas que se reconozcan como propias de la cultura de destino.

Opino que el trabajo de traducción en este caso se asemeja al del letrista que reescribe las canciones originales para el doblaje de una película. Este profesional adapta las ideas y las imágenes de la canción en lengua extranjera para escribir una nueva letra que pueda ser cantada en la lengua de llegada e incorporada a la banda sonora de la película. Creo que estas fórmulas rimadas infantiles, en algunos casos auténticos “encantamientos”, precisan ser traducidas de la misma manera. Veamos un ejemplo.

He aquí una rima “antichivatazos” que unos niños (en realidad unos conejitos, pero ya se sabe que es normal que en estas películas los animales hagan de humanos) pronuncian en la película *Robin Hood*:

V.O.

Spiders, snakes and a lizard's head...

If I tattle-tale, I'll die till I'm dead.

Nótese que todos los elementos que señalé como característicos de esta clase de composiciones están presentes en este ejemplo:

- La brevedad: dos versos.
- La repetición de estructuras; de hecho, dos versos que el coro de niños repite completos dos veces.
- La rima: consonante en este caso (*head/dead*).
- La tendencia a la isometría.
- El efecto de ritmo, consecuencia de todo lo anterior.

Entre las imágenes que el traductor debería intentar conservar están las serpientes (*snakes*), las arañas (*spiders*), la cabeza de un lagarto (*lizard's head*) y la relación de causalidad entre acusar al compañero y que el acusador caiga muerto. En teoría, la traducción debería mantenerlas todas; en la práctica, cuantas más, mejor. Veamos qué hizo Edmundo Santos:

ES

Serpientes, arañas y un grillo tuerto,
si lo delato me moriré muerto.

Aunque la cabeza del lagarto muta en un grillo tuerto, el resto de las imágenes se mantiene, como también las características de la coplilla y sus efectos fonostéticos. Esta traducción respetuosa conserva gran parte de la carga semántica de la fórmula original pero, lo que es casi más importante, su estilo y sus efectos asociados.

Compárese esta traducción con el “De corazón te lo juro” que trasladó al doblaje el “*Cross my heart, hope to die*”, de la serpiente Kaa y juzgue el lector cuál de las dos formas de traducir le parece más adecuada.

9.2.2. La traducción del lenguaje formulístico mágico

En películas de asunto mágico o fantástico, como *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella* o *Sleeping Beauty* es frecuente encontrar este tipo de lenguaje, utilizado por los personajes al recitar oraciones, conjuros y otras fórmulas. No suele aparecer, por el contrario, en otras de asunto más “realista”, como *The Jungle Book*, *101 Dalmatians* o *The Rescuers*. (No se me escapa lo inapropiado del adjetivo “realista”, habida cuenta de que estamos hablando de películas cuyos protagonistas son, por lo general, animales que hablan, sienten y actúan como seres humanos.)

Las tres características principales del lenguaje formulístico que aparece en las versiones originales de algunas películas de este estudio son el ritmo, la rima y el estilo arcaico. Los dos primeros aspectos ayudan a la memorización y a la recuperación, pero los tres plantean problemas a los que la traducción para el doblaje debe ofrecer soluciones adecuadas. Basten dos breves fragmentos de *Pinocchio* para ilustrar las características de esta manifestación de la lengua inglesa y su posible traslado al español:

(Las palabras con que el hada regala a Pinocho el don de la vida.)

V.O.

Fairy: Little puppet made of pine, wake. The gift of life is thine.

AM

Hada azul: Lindo muñeco de pino, despierta a la vida del destino.

(El hada perdona a Pinocho su primera mentira.)

V.O.

Fairy: I'll forgive you this once, but remember, a boy who won't be good might just as well be made of wood.

AM

Hada azul: Te perdono esta vez. Mas recuerda: un niño que fue malo podrá volver a ser de palo.

9.2.2.1. La traducción del estilo arcaico

Nótese la forma arcaica *thine* del primer ejemplo, que en este caso no tiene correspondiente en la traducción. En las versiones en lengua inglesa es común la presencia de esta clase de elementos lingüísticos arcaicos como caracterizadores del discurso de personajes nobles o solemnes insertos en argumentos pseudomedievales.

Los guionistas de estos largometrajes suelen tomar como referencia el inglés de los siglos XVI y XVII, que fue el de Shakespeare o el de la traducción *King James* de la Biblia, por citar dos ejemplos notables. Esta traducción, que buscó deliberadamente una prosa elevada y majestuosa que sonase inequívocamente “bíblica”, ha servido de inspiración a autores modernos como Mark Twain, Hemingway, Emily Dickinson, John Steinbeck, y a políticos como Martin Luther King. Se trata, en definitiva, de un modelo de lengua asumido por la cultura anglosajona y plenamente vigente.

La presencia de arcaísmos en el lenguaje de estas películas es algo que ocurre desde *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), el primer largometraje de dibujos animados de los estudios Disney, donde la malvada Reina y su espejo mágico ya hablaban con un inglés marcado por este medio. Analicemos a continuación el primer diálogo entre estos dos personajes y notemos el uso de las formas pronominales de 2ª persona singular arcaicas *thou/thee/thy* y sus correspondientes formas verbales terminadas en *-t* o *-st* (*wouldst/hast*, etc.), que en inglés colorean la escena de solemnidad y reverencia.

(Primer diálogo de la Reina con el espejo mágico, presentado en forma de estrofas a fin de resaltar su rima y ritmo.)

V.O.⁸⁵

Queen:

Slave in the magic mirror,
come from the farthest space.
Through wind and darkness
I summon thee.
Speak !
Let me see thy face.

Mirror:

What wouldst thou know, my queen?

Queen:

Magic mirror on the wall,
who is the fairest one of all ?

Mirror:

Famed is thy beauty, majesty.
But hold, a lovely maid I see.
Rags cannot hide her gentle grace.
Alas, she is more fair than thee.

A primera vista, pueden proponerse al menos tres maneras de trasladar este estilo arcaizante al guión para doblaje mediante elementos propios del español⁸⁶:

⁸⁵ En rigor, el significado de la forma pronominal de 2ª persona singular arcaica “*Thou*” es “tú”. Ello no es óbice para que en el inglés americano, por la antigüedad de esta forma y porque se la ha asociado a textos de tono grave y solemne (es muy común en textos religiosos y en traducciones de la Biblia), se la emplee como tratamiento reverencial de cortesía. Con todo, insisto, en la versión original en inglés la reina y el espejo en realidad se tutean en todo momento, lo cual no es históricamente correcto, pues la reina debería dirigirse al espejo usando “*thou*” (a fin de cuentas es su esclavo), y éste responder usando “*you*” (el equivalente a “vos”).

⁸⁶ Sin ser una traducción, pues se trata de una película rodada originalmente en español e íntegramente en verso, *El perro del hortelano* (1995), de Pilar Miró, demuestra magníficamente que es posible recuperar el español del siglo XVII para el cine sin merma para el disfrute de los espectadores. Insisto: si los guionistas de los estudios Disney no vieron inconveniente en emplear formas arcaicas donde conviniese, ¿qué impide a los traductores para doblaje hacer lo mismo?

- el recurso a hipérbatos y a adjetivos epítetos antepuestos;
- el empleo de la forma vos/os, usada antiguamente en lugar del moderno “usted”. Ésta, aunque sería posiblemente la forma más adecuada de traducir los pronombres *thou, thee, thy* y *thine* del inglés, no es frecuente en la traducción para doblaje;
- el recurso a formas verbales con pronombres enclíticos, del tipo “traígole (a vuesa merced)” o “díjole (a su majestad)”.

¿Cómo se trasladó realmente el estilo arcaico original a los doblajes en español? Como se verá enseguida, los arcaísmos fueron eliminados. Sin embargo, el carácter solemne del diálogo se mantiene, sobre todo mediante las formas de tratamiento que el espejo emplea al dirigirse a su dueña (que varían según las versiones)⁸⁷.

ES

Reina:

Esclavo del espejo, sal de la oscuridad.

Ven a mí del más allá.

A través del viento y del fuego,

yo te conjuro.

Muestra tu rostro... ya

Espejo:

Dime qué deseas saber, Majestad.

Reina:

Tan sólo dime una cosa:

¿Quién es en este reino la más hermosa?

Espejo:

Bellísima eres, Majestad,

⁸⁷ La comparación de la traducción de Lucía Rodríguez (LR) con las distintas versiones españolas y con el original evidencia que la de LR es una traducción bastante literal cuya finalidad parece ser conservar todas las imágenes originales, mas no tanto la forma en que están expresadas; es decir: principalmente una traducción del contenido –del fondo– y, secundariamente, de la forma. En la traducción de Lucía Rodríguez —previa al ajuste, no lo olvidemos— se pierden las rimas y el ritmo del original, seguramente no tanto por negligencia de la traductora como por juzgar que es el director de doblaje quien finalmente imprime al texto el ritmo y el tono que corresponde a los personajes, según la manera en que los entiende y la interpretación que busca extraer de cada actor de doblaje.

pero, ah, existe otra más bella,
una criatura que aun cubierta de harapos
es más linda que una estrella.
Ni tú sobrepasas su hermosura.

LR

Reina:

Oh, esclavo del espejo.
Yo te invoco.
Cruza el viento y la noche y ven a mí.
¡Habla! Déjame ver tu cara.

Espejo:

¿Qué desea saber, Majestad?

Reina:

Dime, espejo mágico:
¿hay alguna mujer más bella que yo?

Espejo:

Admirada es su belleza, Majestad,
pero, un momento: veo a una hermosa joven.
Los harapos no pueden esconder su dulce hermosura.
Desgraciadamente, es más bella que Su Majestad.

AC

Reina:

Esclavo del espejo, sal de la oscuridad.
Vuelve de la eternidad.
A través del viento y del fuego,
yo te invoco.
Muéstrame tu rostro

Espejo:

¿Qué deseáis saber, Majestad?

Reina:

Espejo mágico, dime una cosa:
¿Quién es en este reino la más hermosa?

Espejo:

Muy admirada es su⁸⁸ belleza, Majestad,
pero, oh, hay una joven que es más bella,
una criatura que brilla como una estrella.
Por desgracia, ni vos superáis su beldad.

MP

Reina:

Esclavo del espejo, sal de la oscuridad.
Yo te invoco, ven a mí del más allá.
Con mi voz a través de los vientos y del fuego,
¡te conjuro!
Muestra tu rostro... ¡ya!

Espejo:

Dime, Majestad, tus deseos.

Reina:

Sabio espejo consejero,
saber quién es la más hermosa quiero.

Espejo:

Bellísima eres tú, Majestad,
pero, ah, existe otro ser celestial,
es una criatura tan linda y graciosa,
que es la más bella de toda la Tierra.

Respecto a la forma en que se ha trasladado el tratamiento solemne de cortesía, nótese que mientras en la traducción LR la reina trata al espejo de tú y éste se dirige a su dueña utilizando las formas de tercera persona singular asociadas con el pronombre “usted”, en los dos redoblajes para Hispanoamérica (ES y MP) ambos personajes se tutean, lo

⁸⁸ Nótese que, dado que el espejo está tratando de “vos” a la Reina, la traducción no es coherente en este punto. En lugar de “su belleza”, debería leerse “vuestra belleza”.

cual supone un mayor alejamiento si cabe del original. Se pierde, pues, el tratamiento de cortesía original con formas arcaicas, algo que parece inevitable salvo que en la traducción se hubiese optado por imitar, por ejemplo, el castellano del siglo dieciséis o diecisiete, recurso éste que no habría que descartar sumariamente. Hay que tener en cuenta que esta opción que pudiera parecer exagerada —a fin de cuentas el hecho de que la película se dirija principalmente a un público infantil parecería excluir el uso de un habla arcaica de difícil comprensión para los niños— quizá no lo fuese tanto: si en inglés se eligieron expresiones arcaicas, ¿por qué el público infantil de habla hispana necesitaría que se simplificase la lengua? Quizá siguiendo este razonamiento, es el redoblaje en castellano de AC el único que recupera formas antiguas de tratamiento de cortesía, pues mientras que la reina tutea al espejo, éste se dirige a ella con las formas correspondientes al pronombre “vos”.

Veamos otro ejemplo, esta vez más actual y enmarcado en una película de argumento realista: la fórmula que recita el sacerdote durante el rito cristiano del matrimonio, reproducida en decenas de películas con formas similares, y que aquí aparece transcrita de una escena de *101 Dalmatians*:

V.O.

Priest: ... Wilt thou love her, comfort her, honour and keep her in sickness and in health; and forsaking all others keep thee only unto her so long as ye both shall live?

Probablemente Edmundo Santos reprodujo en el doblaje una fórmula de consentimiento matrimonial auténtica concreta usual en su época. Las palabras de ésta evocan varias fórmulas actuales, pero ninguna en concreto. De todos modos, es claro que no ofreció una traducción palabra por palabra:

ES

Sacerdote: Mujer te doy, y no sierva, para amarla y consolarla, respetarla y cuidarla en salud o enfermedad, hasta que la muerte los separe.

La traducción no se articula en el lenguaje salpimentado de arcaísmos (*thou, thee, unto, ye*) que da carácter solemne a la fórmula inglesa, pero traslada brillantemente el nivel de lengua original gracias al eficaz hipérbato con que comienza: “Mujer te doy, y no sierva”.

Para terminar, veamos un ejemplo de lenguaje arcaico religioso proveniente de *The Jungle Book*. Ante el cuerpo sin vida del oso Baloo, Bagheera busca consolar a Mowgli con una cita del Nuevo Testamento (que para subrayar su procedencia es acompañada con un fondo de música de órgano):

V.O.

Bagheera: Now, now. I know how you feel. But you must remember, Mowgli:
“Greater love hath no one than he who lays down his life for his friend”.

La frase procede del evangelio de Juan (15:13), en el Nuevo Testamento: “*Greater love hath no man than this, that a man lay down his life for his friends*” (King James-Authorized Version)⁸⁹. Nótese que, al igual que en otros casos reseñados en este trabajo, el guión conserva formas en desuso (la forma verbal *hath*, en este caso) para colorear la lengua del personaje con tintes arcaizantes.

Edmundo Santos traduce de esta manera la cita evangélica: “[que] mayor amor que nadie tuvo aquel que ofrendó su vida para salvar a un amigo”. Ésta es otra traducción al español, procedente de la traducción crítica Cantera-Iglesias (BAC): “Nadie tiene un amor mayor que éste: dar uno su vida por sus amigos.” Obsérvese que ni en la versión de Santos ni en la traducción crítica se mantienen las formas arcaicas. Ello se puede deber al deseo de simplificar la lengua del doblaje habida cuenta del público al que se dirige, mayoritariamente infantil. Por otro lado, parece además que en las traducciones de la Biblia al español no se ha optado tradicionalmente por mantener una lengua arcaizada, sino cercana a la lengua de uso habitual, si bien dentro de un tono formal y un registro culto. Algo similar ha ocurrido en las traducciones más recientes de la Biblia en lengua inglesa, donde cada vez más se tiende a despojar al lenguaje bíblico del estilo que impuso la extendidísima versión conocida como King James, aún hoy para muchos la única traducción aceptada y la mejor.

Al traductor competente que conoce a fondo las culturas con las que trabaja, probablemente le hubiese bastado observar la sintaxis culta de la oración para alertarle sobre la posibilidad de que su origen fuese literario. Nada hubiera impedido que un traductor que hubiese pasado por alto su procedencia bíblica la hubiese traducido así:

⁸⁹ Obsérvese cómo puede cambiar una traducción según su procedencia: “No one has love greater than this, that someone should surrender his soul in behalf of his friends” (New World Translation of the Holy Scriptures).

“El que más quiere a su amigo es el que da la vida por él”, y pecado de inexactitud, por tanto.

9.2.2.2. La traducción del ritmo y la rima

Por lo general, en las versiones originales en lengua inglesa de estos largometrajes los personajes que hacen magia –magos, hadas y brujas— recitan sus conjuros en verso rimado, lo cual suele trasladarse bastante bien al doblaje en español. En este uso del lenguaje, *Snow White and the Seven Dwarfs* fue de nuevo pionera.

(La reina al recitar el conjuro por el que se transforma en una vieja pordiosera, de nuevo presentado en forma de estrofa.)

V.O.

Queen:

Now, a formula to transform
my beauty into ugliness.

Change my queenly raiment
to a peddler's cloak.

Mummy dust to make me old.
To shroud my clothes,
the black of night.

To age my voice,
an old hag's cackle.

To whiten my hair,
a scream of fright.

A blast of wind...
to fan my hate !
A thunderbolt...
to mix it well.

Now...

begin thy magic spell.

Además de las rimas asonantes y consonantes al final de ciertos versos (*cloak/old/clothes, night/fright, well/spell*), el ritmo de este parlamento lo producen fundamentalmente la isometría silábica de los versos (de cuatro sílabas) y el paralelismo de las estructuras sintácticas. Veamos a continuación cómo se ha traducido y doblado al español este parlamento.

ES

Reina:

Y ahora, una fórmula para transformar mi belleza en fealdad,
para ocultar mi porte real y convertirme en una pordiosera.

Polvos de momia, para hacerme vieja.
Para mis ropas, el negro de la noche.
Y necesito la voz y la risa de una vieja bruja.
Para encanecer mi pelo, un grito de terror.
Una ráfaga de viento, para avivar mi odio.
Un rayo potente, para mezclarlo todo.

Ahora, infernal poción,
cumple tu misión.

LR

Reina:

Y ahora, con una fórmula para transformar mi belleza en fealdad,
cambiaré mi porte real para pasar por una pordiosera.

Polvo de momia
para envejecer.
La oscuridad de la noche
para ocultar mi atuendo.
Para afear mi voz
la carcajada de una vieja bruja.
Para encanecer mi cabello
un grito de terror.
Una ráfaga de viento
para avivar mi odio.

Un relámpago
para mezclar todo.
Y ahora
que se cumpla el encantamiento.

AC

Reina:

Y ahora, con una fórmula para transformar mi belleza en fealdad,
cambiaré mi porte real para pasar por una pordiosera.

Polvo de momia para envejecer.
Con la oscuridad de la noche, me vestiré.
Mi voz, por la de una bruja cambiaré.
Para encanecer mi cabello, un grito de terror.
Una ráfaga de viento, para avivar mi rencor.
Y un relámpago, mezclará mi juramento.

Y ahora, que se cumpla por fin el encantamiento.

MP

Reina:

Y ahora, una fórmula para transformar mi belleza en fealdad,
y así poder ocultar mi porte real y convertirme en pordiosera.

Polvo de momia para hacerme vieja.
Para mi atuendo, la oscuridad.
Y ahora la voz y la risa de una vieja bruja.
Para encanecer mi pelo un grito de terror.
Una ráfaga de viento para avivar mi odio.
Un rayo potente para mezclarlo todo.

Ahora, que mi panacea
el mal sea.

Es evidente que LR ofrece una traducción literal que, aunque no busca la isometría ni atiende a la rima, sí respeta el paralelismo sintáctico y conserva todas las imágenes originales. En sus respectivas adaptaciones ES y AC han buscado aumentar el efecto rítmico introduciendo rimas pero sacrificando la isometría en los versos. Conseguir esto

último hubiese exigido un mayor esfuerzo de adaptación que posiblemente hubiese conducido a una traducción más alejada del original en la que, casi con seguridad, el número de imágenes habría disminuido (es decir, se habrían perdido imágenes originales) o, en el mejor de los casos, éste se hubiese mantenido mediante la sustitución de las originales por otras distintas, necesarias para conseguir la isometría en español.

ES ofrece una traducción que busca el efecto rítmico mediante versos tendentes a la isometría y rimas aisladas al final del conjuro (odio/todo, poción/misión). Por otro lado AC, aun siguiendo de cerca la versión de ES (de ella toma prestados: “Para encanecer mi..., un grito de terror”, “Una ráfaga de viento, para avivar...”), decide que rime todo el conjuro, cosa que consigue con una sencilla sucesión de rimas consonantes casi perfectas (vestiré/cambiaré, terror/rencor, juramento/encantamiento). Por último, MP ofrece la peor de las tres versiones: un conjuro en el que se pierde todo efecto rítmico porque suprime los paralelismos sintácticos y las rimas, si bien copia directamente de ES los versos

“Para encanecer mi pelo un grito de terror.

Una ráfaga de viento para avivar mi odio.

Un rayo potente para mezclarlo todo.”

No es difícil apreciar que su versión es una copia de la de ES que ha perdido calidad con cada modificación. Un ejemplo claro son los últimos dos versos: “Ahora, que mi panacea el mal sea”, los cuales, además de ser una traducción libre y totalmente alejada del original, demuestran, tanto en lo brusco del hipérbaton como en la rima elegida, una ingenuidad casi colegial.

Tras el análisis minucioso de este conjuro “paradigmático”, veamos otro ejemplo posterior, esta vez proveniente de *Cinderella* y en forma de canción. Se trata de la famosa escena en que el hada madrina, al compás de las palabras mágicas *Bibbidi, bobbidi, boo* crea por encantamiento todo lo que Cenicienta precisa para asistir al baile. (En la transcripción he suprimido algunas breves intervenciones incidentales formuladas en discurso natural no rimado.)

V.O.

Fairy Godmother:

Now with an elegant coach like that, of course,
we'll simply have to have, uh.... Mice!

Oh this is really as nice.
Why, we'll have a coach
and four when we're through.
Just a wave of my stick
and to finish the trick,
bibbidi, bobbidi, boo!
[...] You can't go to the ball without a... a horse!
But tonight for a change,
you'll handle the reins
and sit in the driver's seat too.
For instead of a horse
you're the coachman, of course.
Bibbidi, bobbidi, boo!
[...] Oh, yes, the finishing touch. And that's you.
Yes Bruno, that's right.
You'll be footman tonight.
Bibbidi, bobbidi, boo!
[...] Something simple but daring too.
Oh! Just leave it to me.
What a gown this will be.
Bibbidi, bobbidi, Bibbidi, bobbidi, Bibbidi, bobbidi, boo!
[...] Bless you my child. I... Goodness me! It's getting late!
Hurry up dear. The ball can't wait!
Have a good time! Dance! Be gay!
Now off you go. You're on your way.

En mi opinión, lo importante en la traducción de estos pasajes no es ni reproducir las mismas rimas ni conservar todas y cada una de ellas, sino más bien conseguir las suficientes para que la intervención en su conjunto posea el ritmo y la musicalidad que precisa una canción que en realidad, como en este caso, es un parlamento rimado (algo así como un *rap*, por acudir a un símil moderno). Por tanto, en este tipo de textos los efectos estéticos sonoros habrán de cobrar mayor importancia en la traducción que la exactitud semántica. Ésta debe ser procurada en la mayor medida posible, pero deja temporalmente de ser prioritaria. Veamos cómo resolvió esta escena Edmundo Santos, que fue, además de buen traductor de guiones, un magnífico letrista.

ES

Hada madrina:

Y para una carroza tan preciosa como ésta,
vamos a necesitar... ¡Ratones!
No te asustes, hijo.
Para esta carroza tan linda y hermosa,
tendremos caballos,
cochero y lacayos.
¡Dos vueltas a mi varita y las palabritas!
¡Bibidi, bobidi, bu!
¡Cielos, si sólo son tres!
La vara falló esta vez.
Hace falta uno más.
¡Jajá, aquí estás!
[...] No puedes ir al baile sin un... un... ¡un caballo!
Y como es bueno variar,
la carroza va a *vadiar*⁹⁰.
Serás cochero y doncel, jajá.
¡Eso serás tú!
¡Bibidi, bobidi, bu! [...]
¡Oh, sí, el toque final! ¡Y ése lo haré contigo!
¡Contigo, Bruno!
¡Serás un lacayo como ninguno!
¡Bibidi, bobidi, bu!
[...] Será algo sencillo, pero atrevido. Jajá.
Tú déjame a mí,
y haré una creación para ti.
Bibidibo, bibidiba, bibidibu.
[...] Dios te bendiga, hija mía.
¡Ay, qué tonta soy! ¡Es tarde ya!
Debes correr para llegar,
que pronto el baile va a comenzar.
¡Baila y sonríe! ¡Yo estaré allí!
¡Pórtate bien! ¡Sé muy feliz!

⁹⁰ El hada conjuga en este punto un verbo que no he conseguido entender. Consigno en la transcripción sólo lo que he oído. Lo importante, de todos modos, es que termina en -ar por pertenecer a la primera conjugación, lo cual posibilita la rima.

En otra película de argumento fantástico y medieval, *Sleeping Beauty*, volvemos a encontrar conjuros donde se entremezclan el verso rimado con algunos de los elementos lingüísticos arcaizantes ya vistos. Los fragmentos provienen de *Sleeping Beauty* y de su primer doblaje en español, *La bella durmiente*, dirigido por Edmundo Santos.

(Como regalo a la princesa Aurora, el hada Merryweather intenta contrarrestar el funesto conjuro que la malvada bruja Maleficent ha lanzado sobre la desdichada niña.)

V.O.

Merryweather:

Sweet princess, if through this wicked witch's trick
a spindle should your finger prick,
a ray of hope there still may be
in this, the gift I give to thee,
not in death, but just in sleep
the fateful prophesy you'll keep,
and from this slumber you shall wake
when true love's kiss the spell shall break.

ES

Primavera:

Dulce princesita,
si por ese desdichado embrujo
te ha de herir el uso
de una rueca un dedo,
que haya un rayo de esperanza en el don que te concedo,
y no con la muerte, sólo en profundo sueño
la fatal profecía se cumplirá,
y de ese sueño hechicero
despertarás al calor
del primer beso de amor.

(Poco antes de que empiece el acto de celebración del dieciséis cumpleaños de la princesa Aurora, el hada Flora le regala una corona.)

V.O.

Flora:

Lock the door, Merryweather! Fauna, pull the drapes!
And now, dear,
if you'll just sit here.
This one last gift,
dear child for thee,
the symbol of thy royalty.
A crown to wear
in grace and beauty,
as is thy right, and royal duty.

ES

Flora:

¡El cerrojo, Primavera! ¡Fauna, corre las cortinas!
Y ahora ven,
y siéntate aquí, pequeña.
Éste es nuestro último regalo,
querida niña, para ti.
El símbolo de tu realeza,
una corona que has de usar
en gracia y belleza,
según tu deber real y tu derecho.

En ambos fragmentos las principales dificultades para la traducción son las mismas, a saber, la reproducción de las rimas y, en lo posible, del estilo solemnemente arcaico que dan al fragmento las formas pronominales *thee* y *thy*. Como puede verse, el doblaje solventa suficientemente bien la primera y soslaya la segunda.

En lo tocante al ritmo y a las ritmas, las traducciones resultan más pobres que sus textos de partida, sobre todo en el segundo caso. Mientras que los versos de los originales riman desde el primero hasta el último, en la traducción del primer texto riman todos menos dos, y en la del segundo sólo dos. De todos modos, y como señalé más arriba, las rimas que sí están presentes bastan para, merced a su efecto sonoro, conferir a la lengua de cada fragmento el carácter formulístico y ritual preciso.

También es de justicia señalar que la carga semántica de ambos fragmentos originales se ha trasladado impecablemente en cada traducción, no obstante las concesiones hechas por exigencias de la rima.

Por lo que respecta a las formas arcaicas, es evidente que carecen de correlato en las traducciones. Sin embargo, eso no quiere decir que en la lengua de éstas no se perciba cierto grado de arcaísmo. De hecho, los hipérbatos y los epítetos antepuestos como en “desdichado embrujo”, “profundo sueño” y “fatal profecía” (otra forma de hipérbato, al fin y al cabo) son los responsables de ello, especialmente en la versión en español del primer fragmento, donde ahora aparecen resaltados en letra gruesa:

ES

Dulce princesita,
si por ese desdichado embrujo
te ha de herir el uso
de una rueca un dedo,
que haya un rayo de esperanza en el don que te concedo,
y no con la muerte, sólo en profundo sueño
la fatal profecía se cumplirá,
y de ese sueño hechicero
despertarás al calor
del primer beso de amor.

Alterar el orden natural de las partes de la frase (Sujeto+Verbo+Complemento Directo+Complemento Indirecto+Complementos Circunstanciales) demuestra ser, por tanto, una forma eficaz de trasladar a una traducción el estilo solemne y antiguo que al original inglés le confieren las formas pronominales arcaicas. Para corroborarlo, constatemos cómo el hecho de suprimir los hipérbatos en la traducción del primer fragmento y presentar su información con un orden de frases más natural, la privaría del efecto pretendido (entre otras cosas porque hacerlo alteraría el esquema de las rimas):

Dulce princesita,
si el uso de una rueca
ha de herirte un dedo
por ese embrujo desdichado,
que haya un rayo de esperanza
en el don que te concedo.
La profecía fatal no se cumplirá
con la muerte,
sólo en sueño profundo.

Y despertarás de ese sueño hechicero
al calor del primer beso de amor.

Tal sería el decepcionante resultado de una traducción que se limitase a verter literalmente el significado del texto original y pasase por alto, por despreciables o intraducibles, sus efectos estéticos sonoros.

Para terminar esta sección, me gustaría señalar que *La bella durmiente* fue redoblada al español “neutro” de Hispanoamérica en el año 2001, no porque fuese necesaria una nueva traducción, sino como modo de eludir el pago de derechos de autor a Lupita Pérez Arias, la voz cantante de la princesa Aurora, quien interpuso una demanda contra los estudios Disney para exigir el pago de las regalías derivadas de la explotación comercial de las secciones del doblaje que llevaban su voz⁹¹.

En el caso de los redoblajes modernos realizados para Hispanoamérica de algunos de los Clásicos Disney (práctica que hasta ahora sólo ha afectado a *Blancanieves y los siete enanos*, *La dama y el vagabundo*, *La Cenicienta* y *La bella durmiente*) es habitual que se reutilice la traducción de Edmundo Santos con leves retoques aquí o allá. En cambio, en los realizados en España se encargan nuevas traducciones. En unos y otros la traducción se graba interpretada con la voz de actores de doblaje distintos a los que se hace firmar un contrato de cesión absoluta de sus derechos sobre su trabajo con el fin de evitar futuras reclamaciones. Decida el lector si, en el siguiente fragmento que transcribo, la traducción del redoblaje dirigido por Eduardo Giaccardi (EG) en 2001 a partir de una traducción de Jesús Javier Vallejo es o no la misma que la que Edmundo Santos grabó en el año 1959.

(Maléfica lanza un conjuro que crea un terrible bosque de espinos con el que pretende impedir que el príncipe Phillip alcance el castillo del rey Stephan.)

V.O.

Maleficent:

A forest of thorn shall be his tomb.
Born through the skies on a fog of doom.
Now go with the curse and serve me well,
Round Stefan's castle cast thy spell!

⁹¹ Agradezco esta información al investigador argentino Jorge Criscuolo.

ES

Maléfica:

Una selva de mortales espinos será su tumba.
Atravesad los cielos en una nube de pura perdición.
Id con mi maldición.
Prestad bien vuestro servicio,
Y sobre el castillo de Estéfano derramad mi maleficio.

EG

Maléfica:

Una selva de mortales espinos será su tumba.
Atravesad los cielos en una nube de perdición.
Id con mi maldición.
Prestad bien vuestro servicio,
Y sobre el castillo derramad mi maleficio.

Pautas para la investigación y la docencia

- Las características del lenguaje formulístico son principalmente la brevedad, el paralelismo y el efecto de ritmo producido por la rima y la isometría.
- Para traducir las fórmulas infantiles conviene que el traductor se aleje de la forma y la semántica originales y cree un texto nuevo que conserve el sentido pero lo exprese con estilo y formas propios de la cultura de destino.
- El ritmo, la rima y el estilo arcaico propios del lenguaje formulístico mágico plantean problemas a los que la traducción para el doblaje debe ofrecer soluciones.
- El lenguaje arcaico puede reproducirse mediante hipérbatos, epítetos, el uso del tratamiento de cortesía “vos” y formas verbales con pronombres enclíticos.
- Lo importante en la traducción del lenguaje formulístico no es ni reproducir las mismas rimas ni conservar todas y cada una de ellas, sino más bien conseguir las suficientes para que el resultado en su conjunto posea el ritmo y la musicalidad típicos de este tipo de parlamentos. La exactitud semántica debe ser procurada en la mayor medida posible, pero deja de ser prioritaria.

9.3. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la traducción de la algarabía

En español se llama algarabía a una lengua o escritura ininteligible, lo que equivale a decir imposible de comprender. ¿Es posible traducir una lengua que uno no comprende? A primera vista, parece obvio que no.⁹²

Partiendo de la diferenciación conceptual entre sentido y significado, y entendiendo que uno y otro constituyen dos “objetos” distintos que la práctica traductora puede manejar junta o separadamente según convenga a sus fines, sería posible hablar de dos tipos diferentes de “algarabía”, una de sentido y otra de significado.

La algarabía de sentido

En el caso de una algarabía de sentido, el traductor se enfrenta a una serie de enunciados compuestos por palabras cuyo significado individual conoce o puede consultar (palabras pertenecientes, por tanto, a una o más lenguas de comunicación, reales o inventadas⁹³, pero en todo caso “repertorizadas”), pero cuyo conjunto produce un texto que carece de sentido. Por ejemplo, escribir: “El alambicado por lúcido trastoca después”.

La algarabía de significado

La algarabía de significado puede ser total o parcial. La total enfrenta al traductor a un texto compuesto por palabras inventadas, sin significado en ninguna lengua real o ficticia; un texto que, por tanto, carece de sentido. La parcial presenta al traductor un texto con sentido compuesto sólo parcialmente por palabras sin significado. Ejemplos clásicos son la lengua del poema de Lewis Carroll titulado “Jabberwocky”, que comienza: “’Twas brillig, and the slithy toves/ Did gyre and gimble in the wabe:/ All mimsy were the borogoves/ And the momeraths outgrabe.”⁹⁴, o el gíglco del capítulo 68 de *Rayuela*, de Cortázar, que comienza: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le

⁹² Véase lo que V. García Yebra escribe a propósito de la importancia de la actividad de comprensión dentro del proceso de la traducción en (1982: 44-59).

⁹³ Es el caso de la lengua Klingon, desarrollada a partir de la serie de televisión Star Trek, una lengua inventada que cuenta con diccionarios y gramáticas para sus aficionados.

⁹⁴ En <http://lepisma.liblit.com/2005/07/25/%c2%bfcoleccionas-ediciones/> pueden consultarse fragmentos de varias traducciones de este poema al español. Para leer versiones en otros idiomas, acúdase a <http://www76.pair.com/keithlim/jabberwocky/translations/index.html>

agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes.”⁹⁵

9.3.1. La traducción de la algarabía

De todo lo anterior se desprende que únicamente la algarabía de significado parcial (esto es, aquella cuyo sentido se comprende al menos parcialmente) es susceptible de ser traducida. Los demás tipos no pueden traducirse porque no poseen el ingrediente mínimo indispensable para que exista “traducción”, a saber, un sentido que trasladar. Lo único que el traductor podrá hacer es sustituirlas por algarabías igualmente absurdas fabricadas por él en la lengua meta.

Dicho lo cual, es obligado hacer una precisión insoslayable: las algarabías totales de sentido y de significado pueden y deben traducirse si en ellas se advierten efectos fónicos u otros efectos de tipo estético. A falta de sentido cognitivo, será este sentido estético-sensorial el que el traductor deberá reproducir en la medida de lo posible a fin de rescatarlo para sus lectores. (De la importancia de los efectos estéticos como objetos de traducción escribe magistralmente G. Yebra [1982: 262 y ss.] en su tratado sobre esta disciplina.)

9.3.1.1. Un ejemplo de algarabía parcial de significado: la verborrea de Honest John

El siguiente ejemplo de algarabía parcial de significado enfrentó al traductor con una disparatada y rítmica amalgama de vocablos inventados y palabras del acervo común cuyo sentido entrevisto deja comprender una divertida recreación de la jerga médica. El astuto Honest John apabulla al pobre Pinocho con una arcana palabrería de matasanos que provoca síntomas de una alergia inexistente en la inocente marioneta.

V.O.

Honest John: Oh you poor, poor boy. You must be a nervous wreck. That's it! You are a nervous wreck. Ahem. We must diagnose this case at once. Quick, doctor, your notebook. Bless my soul! Mmm! Mmm-Hmmm! My, my... Just as I thought. **A slight touch of monetary complications with bucolic semi-lunar contraptions of the flying trapezes.** Mm-hmm! Say hippopotamus.

Pinocchio: Hi-ho-hotamus.

⁹⁵ Pudiera consignarse aún un tercer tipo de algarabía, de sentido y significado simultáneamente. Pensemos, por ejemplo, en cualquier texto producido al aporrear el teclado de un ordenador sin orden ni concierto. Ni las ristas de letras y signos formarían palabras con significado, ni su conjunto tendría sentido. No habría necesidad de traducirlo y bastaría transferir el texto ininteligible, sin cambios, a la lengua de destino, pues en ésta resultaría tan incomprensible como en aquella.

Honest John: I knew it! **Compound transmission of the pandemonium with percussion and spasmodic frantic disintegration!** Close your eyes. What do you see?

Pinocchio: Nothing.

[...]

Honest John: Ha-ha! Now that heart *beating*... Oooh! My goodness! **A palpitating syncopation of the killer-diller with a wicky-wacky stomping of the floy-joy!** Quick doctor, that report. Oh! This makes it perfectly clear. My boy, you are allergic!

Pinocchio: Allergic?

Honest John: Yes! And there is only one cure. A vacation... on Pleasure Island!

He destacado con letra gruesa los ejemplos de algarabía parcial de significado de este fragmento. Nótese que la mayoría de las palabras empleadas por el Honrado Juan son cultismos de raíz griega o latina, transparentes para un hispanófono de cultura media, que pueden traducirse perfectamente por su forma correspondiente en lengua castellana:

- monetary/monetario
- complications/complicaciones
- bucolic/bucólico
- semi-lunar/semilunar
- trapeze/trapezio
- compound/compuesto
- transmission/transmisión
- pandemonium/pandemonio
- percussion/percusión
- spasmodic/espasmódico
- frantic/frenético
- disintegration/desintegración
- palpitating/palpitante
- syncopation/síncope

Una traducción palabra por palabra de las dos primeras oraciones destacadas en negrita podría tomar esta forma:

1. “Leve principio de complicaciones monetarias con aparatos semilunares del trapecio volante.”
2. “Transmisión compuesta del pandemonio con desintegración frenético-espasmódica.”

Como se puede ver, estas traducciones literales parecen perfectamente válidas para el doblaje de la escena.

La tercera frase, sin embargo, resulta bastante más compleja. “*A palpitating syncopation of the killer-diller with a wicky-wacky stomping of the floy-joy!*” se recita en el fragmento original como si fuese un verso de una cantinela de ritmo rápido, supuestamente el mismo del corazón enfermo de Pinocho. Nótese en este caso que la frase se compone de palabras monosílabas y palabras bisílabas llanas (acentuadas en la primera sílaba). Idealmente, la traducción habría de intentar reproducir el esquema rítmico del original y, en caso de que resultase imposible, crear uno nuevo.

Veamos cuál fue la traducción de Edmundo Santos para el doblaje en castellano que dirigió Luis César Amadori.

AM

Honrado Juan: Oh, pobrecito. ¡Cómo estarán tus nervios! ¡Eso es! Tus nervios van muy mal. Hay que diagnosticar, y pronto... Ejem... Doctor, su libreta. Dios mío. Ajá... Umm... Ay, ay... Tal cual pensé. **Ataque agudo de complicaciones transitorias con contracciones bucólicas semilunares.** Umm...Umm... Diga hipopótamo.

Pinocho: Hi-ho-hotamo.

Honrado Juan: ¡Lo dije! **Transmisión neta del pandemonio con desintegración espasmódica del hipérbole derecho.** Cierra los ojos. ¿Qué ves?

Pinocho: Nada.

[...]

Honrado Juan: ¡Aha! ¿Y el corazón? ¡Ooohh! ¿Qué es esto? **Palpitaciones, síncope retardada con un triqui traque que fulmina el esternón.** ¡A ver doctor, el informe! ¡Ooohhh! No queda ninguna duda. Hijo mío, sufres de... ¡alergia!

Pinocho: ¿Alergia?

Honrado Juan: Sí. Sólo hay un remedio. Descanso en la Isla de los Juegos.

La traducción de las dos primeras frases en “algárabe”, sin llegar a ser una versión palabra por palabra, se mantiene bastante cercana a la forma y a la longitud del original, aunque elimina algunos elementos (*flying trapezes*) e introduce otros (“hipérbole derecho”). El resultado es una versión en español que reproduce el efecto de confusión de la jerga pseudomédica original. Se logra, pues, trasladar el efecto del sinsentido de partida traduciendo los significados de las palabras que lo componen.

En la tercera la traducción es mucho más libre y no logra reproducir el esquema rítmico de la frase original. Sólo la expresión “un triqui traque” recupera la forma de sus correlatos en inglés *killer-diller* y *wicky-wacky*. Ello no es óbice para que la versión en español, pronunciada con ritmo, funcione plenamente, como se puede comprobar en el doblaje.

Con estos ejemplos sólo he pretendido recalcar que el traductor no debe arredrarse ante este tipo de discurso aparentemente confuso y absurdo, pues en ciertos casos es susceptible de ser traducido. Con paciencia y algo de inventiva puede verse eficazmente a la lengua de destino, al español en nuestro caso, en una versión válida y fiel al sentido, a los efectos sensoriales del texto original, o a ambos a la vez.

Pautas para la investigación y la docencia

- Una serie de enunciados compuestos por palabras poseedoras de significado que, sin embargo, producen un texto sin sentido, constituyen una algarabía de sentido.
- Un texto compuesto por palabras inventadas, sin significado en ninguna lengua real o ficticia, constituye una algarabía de significado total.
- Un texto con sentido compuesto parcialmente por palabras sin significado constituye una algarabía de significado parcial.
- Únicamente la algarabía de significado parcial, cuyo sentido se comprende al menos en parte, es susceptible de ser traducida.
- Los demás tipos de algarabía no pueden traducirse por no poseer el ingrediente mínimo indispensable, a saber: un sentido que trasladar. El traductor puede sustituirlas por algarabías igualmente absurdas fabricadas por él en la lengua meta.

- Eventualmente, las algarabías totales de sentido y de significado podrán y deberán trasladarse si en ellas se advierten efectos fonoestéticos. A falta de sentido cognitivo, el traductor deberá reproducir el estético-sensorial en la medida de lo posible.

9.4. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la traducción del habla de los niños

Hemos visto cómo es corriente que en una película, aunque se trate de cine infantil y familiar, intervengan personajes con modos de hablar marcados lingüísticamente que los singularicen y distingan del resto. También, qué clase de problemas plantea esto al traductor y algunas de las soluciones posibles.

En no pocas ocasiones la presencia de variación lingüística en un guión cinematográfico expresa el deseo de los guionistas de imitar la realidad para dotar de verismo a la película. Lo normal es que un pequeñín que se chupa el dedo y arrastra un osito de peluche a todas partes hable balbuciendo, como corresponde a su corta edad. Si este modo de habla es susceptible de ser imitado para crear un personaje de una película de dibujos animados como el tierno Michael de *Peter Pan*, también debiera de poder ser traducido. Veamos cómo se hace lo uno y lo otro.

Adelanto que parece haber acuerdo entre el inglés y el español a propósito del modo en que se imita el habla de los pequeñines. Por lo general, ésta se reproduce principalmente introduciendo en los parlamentos de estos personajes errores de dos clases:

- Errores de pronunciación
- Errores de conjugación

Veamos separadamente la forma de tratar unos y otros.

9.4.1. Los errores de pronunciación

He aquí tres posibles modos de tratar con las palabras mal pronunciadas (indistintamente por personajes infantiles o adultos) introducidas en el guión deliberadamente como rasgo caracterizador:

- Traducción tal cual
- Corrección del error sin compensación
- Corrección del error y compensación en otro lugar

Traducción tal cual

La traducción tal cual posiblemente sea la opción más fácil, directa y adecuada. Si el término que presenta el error en el guión original cuenta con un vocablo cognado en la

lengua a la que se traduce, basta con reproducir el mismo error u otro parecido en la palabra hermana. La mayoría de palabras de raíz griega o latina que perviven en el inglés actual permiten este tipo de traducción. Por ejemplo, si en una película se oye el sustantivo *airport* ['erpo:rt] pronunciado por un niño más o menos como *airpot ['erpot], el error podría trasladarse tal cual al doblaje como *aeroporto, *eroporto o *eropuerto. Por poner otro ejemplo, el adverbio *immediately* [i'mi:diətli] pronunciado como *imeedierly [i'mi:diə:rlɪ] podría trasladarse como *immediatamente o *immediatante.

En el doblaje de la siguiente escena de la película *The Aristocats* (1970) encontramos un ejemplo de esta forma de traducir.

(Después de un accidente de motocicleta, los gatos se despiertan desorientados y en medio de un arroyo. El croar de una rana asusta a Berlioz, una de las crías de la gata Duchess.)

V.O.

Duchess: Oh, darling. That's only a little frog, my love.

Berlioz: But he had a mouth like a hippopotamus.

El gatito quiere decir *hippopotamus* pero cambia la pe central por una ele y pronuncia *hippolotamus. El error puede traducirse tal cual al español (*hipolótamo), y eso es lo que se hizo en el doblaje:

ES

Duquesa: Jajaja. Querido, es tan sólo una ranita, mi amor.

Berlioz: ¡Pero tenía boca de hipolótamo!

Por otro lado, si la palabra del guión original es de raíz anglosajona y no tiene pariente cercano español, bastará con introducir un error de pronunciación en su correspondiente traducción española. Por ejemplo, verter una realización errónea del sustantivo *horse* como “cabello” o de *fork* como *tanedor.

Corrección del error sin compensación

El traductor también puede optar por corregir el error de pronunciación y ofrecer una traducción correcta en el guión para doblaje. Evidentemente, obrar de esta manera equivale a eliminar del guión traducido un detalle efectista deliberado, contrarrestando

el poder caracterizador de la variación lingüística. Al adoptar repetida y sistemáticamente esta táctica de traducción en un mismo guión se corre el riesgo de presentar unos personajes planos e iguales, de personalidades pobres, parecidas entre sí y sin matices. Para no cometer semejante error, conviene usar esta táctica con moderación, tratando siempre de equilibrar su impacto en el guión traducido compensando⁹⁶ allí donde se pueda (esto es, añadiendo en otros lugares del guión rasgos de caracterización que suplan los eliminados; de ello hablaré un poco más adelante).

Veamos un fragmento del guión de *Peter Pan* (1953) donde el traductor optó por corregir un error deliberado de pronunciación del guión original.

(Los niños perdidos se disponen a atacar el poblado indio, pero Juan les ordena planear una estrategia antes.)

V.O.

John: Gentlemen, gentlemen! First we must plan our strategy.

Lost Boy: Uh, what's a "stradegy"?

ES

Juan: ¡Caballeros! Primero, preparemos la estrategia.

Niño perdido: ¿Qué es estrategia?

Al traducir correctamente la palabra *stradegy como "estrategia", la versión de Edmundo Santos suprime un simpático error cuyo fin evidente no es sólo mostrar que la palabra *strategy* resulta imposible de pronunciar para el niño que habla, sino subrayar que los niños perdidos son muchachos asilvestrados y sin educación, puesto que ni tienen padres ni, por su puesto, van a la escuela⁹⁷.

Podría haberse optado por traducir *stradegy tal cual como *estradagia en la oración: "¿Qué es una estradagia?". Como señalé antes, lo más apropiado en este caso es compensar en otro lugar el rasgo de caracterización suprimido, pero no es indispensable. El porqué lo intento explicar a continuación.

Lo que en el doblaje caracteriza en gran medida a un personaje, quizá tanto o más que su forma de hablar particular, o idiolecto, es el tipo y las cualidades de la voz que se le adjudique y la interpretación del actor de doblaje que lo represente. Así, para caracterizar en un doblaje a los *lost boys* como "niños perdidos" probablemente bastaría

⁹⁶ Para una explicación de este procedimiento de traducción, véase Newmark (1992: 127).

⁹⁷ Como, de hecho, nos lo recuerda durante toda la película el inglés subestándar con marcado acento estadounidense en el que se expresan.

darles voces chillonas, chulescas, revoltosas, y tontorronas, aunque su lenguaje fuera absolutamente correcto. De hecho, eso es lo que ocurrió en el doblaje de *Peter Pan*, a lo cual se sumó la reproducción parcial de su caracterización lingüística original.

Por esta razón el reparto de voces es tan importante: porque la voz, mediante sus cualidades, puede transmitir también los rasgos de personalidad implícitos en lo que el personaje dice, cuya literalidad es difícil de conservar. De ahí que aunque la variedad lingüística muchas veces no se traslade al doblaje, lo verdaderamente fundamental y sustancial del carácter del personaje sí se transmita, de suerte que un personaje no se transforma en otro distinto por efecto de una traducción niveladora⁹⁸.

Por ejemplo: es cierto que en los doblajes en castellano de la serie *The Fresh Prince of Bel Air* Will Smith no habla como un negro de Filadelfia, puesto que estos sólo hablan inglés, pero sí como un joven atrevido, descarado y simpático (como indica su nombre en inglés: *Fresh Prince*), que son los rasgos sustanciales del personaje original que obligatoriamente deben trasladarse a la traducción para no alterar el personaje. Hecha la precisión, regresemos al lenguaje de los niños.

El caso que sigue es otro ejemplo de un error de pronunciación corregido en el doblaje, pero lo que lo vuelve realmente interesante es lo que le ocurrió al resto del verso en que estaba inserto.

(*Peter Pan anima a los niños a que, para volar, piensen en algo que los haga felices.*)

V.O.

Peter Pan: Now, you try.

Wendy: I'll think of a mermaid lagoon... underneath a magic moon.

John: I'll think I'm in a pirate's cave.

Michael: I think I'll be an **injun** brave.

Peter Pan: Now, everybody try.

All: One, two, three.

Children: We can fly! We can fly! We can fly!

Michael pronuncia la palabra *indian* ['indiən] incorrectamente como ['indʒʌn], mediante lo cual la versión original da entender que aún está aprendiendo a hablar. Una opción para el traductor del guión de la versión en español hubiera sido traducir

⁹⁸ Lo contrario de lo que ocurrió con los enanitos de *Snow White* en los doblajes en español, como expliqué anteriormente.

correctamente *indian* como “indio” e incluir una nota para que el actor de doblaje que interpretase al pequeño pronunciase esta palabra de forma incorrecta, o silabeando, o imitando en ese punto una voz de infante algo exagerada. (Explicaré más adelante por qué no se tuvo en cuenta ninguna de estas posibilidades, a todas luces correctas y factibles.) En lugar de ello, la palabra se dobló con su pronunciación correcta, pero, además el traductor cambió el sentido del verso entero. Veámoslo.

ES

Peter Pan: Pónganse a pensar.

Wendy: Yo pensaré en las sirenas, la laguna, oooohhh, bajo la magia de la luna.

Juan: ¡Yo con los piratas voy a acabar!

Miguel: **Y yo muchos indios voy a matar.**

Peter Pan: Ahora, denme las manos.

Todos: Una, dos, ¡tres!

Niños: ¡Volamos! ¡Volamos! ¡Volamos!

Antes hablé de verso en lugar de oración porque eso es lo que el traductor tiene que manejar en esta ocasión, pues el fragmento incluye varias rimas desde el principio hasta el fin. Nótese que la intervención de Wendy consta de dos versos de rima consonante (*lagoon/moon*), y que ocurre lo mismo con las réplicas de John y Michael, que riman del mismo modo (*cave/brave*). Pero no terminan ahí todas las rimas. La siguiente intervención de Peter Pan (*Now, everybody try*) rima con la que cierra el fragmento, pronunciada por los tres niños a coro (*We can fly!*).

De esto parece que se dio perfecta cuenta Edmundo Santos, que confeccionó una traducción también rimada, a pesar de que para ello sacase a la luz el lado más oscuro y violento de la personalidad de Juan y Miguel; un lado, por cierto, que del que seguramente ni siquiera los guionistas originales tenían constancia. Al traducir “*I’ll think I’m in a pirate’s cave*” como “¡Yo con los piratas voy a acabar!” y “*I think I’ll be an Injun brave*” como “¡Y yo muchos indios voy a matar!” (recuérdese que esto lo dice un niño de unos tres años, a juzgar por su apariencia) Edmundo Santos obtuvo unas rimas que imitan las originales pero confirió al fragmento un sentido mortífero que, casi con certeza, los estudios Disney no hubieran aceptado en la actualidad.

Se dice que Walt Disney tenía una confianza absoluta en el trabajo de Edmundo Santos, y que por ello éste recibió carta blanca para hacer y deshacer a su antojo

originales y traducciones con poco o ningún control por parte de los supervisores de doblaje de la productora. O quizá es que nunca hubo nada malo en que a unos niños les divirtiese jugar a matar indios y piratas.

Corrección del error y compensación en otro lugar

Como señalé antes, ésta es, en mi opinión, la mejor manera de proceder cuando se corrige un error deliberado que tiene una función caracterizadora. Si por alguna razón el traductor no sabe o no puede acomodar el error en el lugar correspondiente del guión traducido, debe encontrar el modo de compensarlo antes o después introduciendo otro de su propia cosecha que cumpla el mismo cometido. Creo que el propósito de esta medida quedará claro con la siguiente ilustración.

Si pudiésemos pesar en una báscula todos los elementos lingüísticos (que son los únicos con los que trabaja el traductor, recordémoslo) con los que se caracteriza a un personaje en el guión original, la traducción “exacta” sería aquella en que el personaje siguiese siendo caracterizado por la misma cantidad de elementos lingüísticos situados en los mismos puntos del guión; ni un “gramo” más, ni uno menos. Cualquier traducción que no cumpla esta condición se vuelve automáticamente inexacta en este sentido, pero en absoluto incorrecta. De hecho, lo normal y esperable es que en la versión doblada varíen tanto el “peso” de los elementos lingüísticos de caracterización empleados (por exceso o por defecto) como su ubicación, según sea la capacidad del traductor y el criterio artístico del director y de los actores del doblaje.

¿Acaso existen en el universo dos cosas iguales? ¿Por qué habría de exigirse a una traducción algo tan antinatural e inalcanzable como la identidad absoluta con el original del que procede?

Veamos un error compensatorio que fue introducido en el guión traducido de *Peter Pan* donde el texto original no presentaba ninguno.

(Michael toma a Tinkerbell por una luciérnaga.)

V.O.

Michael: Oh look! A firefly.

ES

Miguel: ¡Ay, una **luciérgana**!

Arturo, el hijo de tan sólo tres años de edad del actor de doblaje y socio de Edmundo Santos Carlos D. Ortigosa, prestó su voz al pequeño Michael, Miguel en la versión española de la película. Al parecer, el pequeño Arturito era incapaz de pronunciar correctamente la palabra luciérnaga⁹⁹. Después de varios intentos se decidió dar por bueno el error, puesto que, además de resultar gracioso, le iba bien al personaje, es decir, ayudaba a caracterizarlo. (Ahora se entenderá por qué quizá no se le pidió a tan jovencísimo actor de doblaje que ajustase su interpretación para pronunciar la palabra “indios” en la oración “¡Y yo muchos indios voy a matar!” a la manera de un niño que está aprendiendo a hablar. Aquel actor de doblaje tenía realmente tres años y estaba aprendiendo a hablar. Y cualquiera que haya sido padre sabrá que, por más instrucciones que reciban, los niños de tan corta edad tienden a desoírlos.)

9.4.2. Los errores de conjugación

Por lo general, y concretamente en el grupo de películas que abarca este estudio, estos errores se presentan bajo la forma de verbos irregulares conjugados como si fuesen regulares; en español, por ejemplo, como si un niño dijese “rompido” en vez de “roto”, o “condució” en vez de “condujo”.

Esta clase de errores no se presta fácilmente a la traducción tal cual, al contrario que el habla balbuciente. Sólo si el verbo en cuestión es irregular en el tiempo que su traducción correcta exige (recuérdese que con la traducción cambia frecuentemente la temporalidad, ya que para expresar lo mismo dos lenguas no siempre emplean idénticos tiempos verbales¹⁰⁰) podrá reproducirse el error original tal cual, conjugando como regular el tiempo irregular correspondiente.

No obstante, esperar que un verbo inglés y aquél que se escoja para traducirlo en la lengua de destino compartan no ya significado, sino, al menos, referente, y además irregularidad en el tiempo que la traducción precisa, seguramente es esperar demasiado; por lo menos demasiado como para elevar esta táctica de traducción a la categoría de norma, dado que lo normal es que la irregularidad no sea compartida.

Por este motivo, la traducción tal cual en este caso no parece una solución que vaya a prestar jugoso servicio, máxime si se tiene en cuenta que algunas de las irregularidades más problemáticas para los niños que aprenden el español como lengua materna parecen ser las que afectan al pretérito perfecto simple o indefinido (por

⁹⁹ Fuente www.doblajedisney.com. Véase la ficha “Peter Pan” en la sección titulada “Películas”.

¹⁰⁰ Remito de nuevo al lector a las páginas 144 y ss. del tratado de traducción de V. G. Yebra (1982).

ejemplo, dije en lugar de *decí, conduje en lugar de *conducí, o hice en lugar de *hací), al presente de indicativo de algunos verbos (yo sé en lugar de yo *sabo) y a los participios (cuando el participio de pasado está formado a partir de un tema verbal diferente del que forma el infinitivo, como hecho en lugar de *hacido y dicho en lugar de *decido). Ésta es la clase (muy reducida, como puede verse) de irregularidades problemáticas que, a mi juicio, puede dar juego al traductor que necesita reproducir errores de conjugación con función caracterizadora.

Desde luego, es posible crear irregularidades conjugando de forma analógica tiempos irregulares como regulares, pero por este procedimiento se obtendrían palabras artificiosas que podrían llegar a dificultar la comprensión. ¿A algún niño se le ha escuchado alguna vez decir, por ejemplo, “yo deco” en vez de “yo digo” o “yo haré” en lugar de “yo haré”? Ambas formas se obtienen por analogía a partir del infinitivo de decir y de hacer, pero resultan tan extrañas y artificiales que no valen para la traducción.

Visto que esta clase de errores no se presta muy bien a la traducción tal cual, parece que lo más práctico y frecuente será corregirlos y compensarlos (o no, según el esmero del traductor) en otro lugar, bien con un error del mismo tipo o con otro diferente. En los doblajes que comprende este estudio se tiende a corregir sin compensar, e incluso a omitir, los errores morfológicos de esta clase.

Transcribo a continuación algunos fragmentos que ilustran los diferentes tratamientos que pueden recibir los errores de conjugación en la traducción para doblaje.

Traducción tal cual

En esta escena de *Peter Pan* (1953) Wendy invita a los niños perdidos a que recuerden a sus madres.

V.O.

Boy 1: I think I had a mother once.

Boy 2: What was she like?

Boy 3: What was she like?

Boy 1: I forget.

Boy 4: I had a white rat.

Boy 1: That's no mother!

En la segunda intervención del niño número uno encontramos un coloquialismo basado en un error de conjugación. En lugar de responder “*I forgot*”, empleando así correctamente la forma irregular del pasado del verbo *to forget* para decir que ha olvidado el aspecto de su madre, el niño emplea la forma de presente: *I forget* (“yo olvido”). Veamos qué tratamiento recibió en el doblaje de Edmundo Santos.

ES

Niños 1: Yo una vez tuve una mamá.

Niño 2: ¿Y cómo era?

Niño 3: ¿Y cómo era?

Niño 1: Ya no sabo.

Niño 4: Y yo tenía una ardilla.

Niño 1: ¡Ésa no es mamá!

Edmundo Santos nos brinda aquí un ejemplo de traducción tal cual, facilitada por un acertado cambio de punto de vista que mantiene intacto el referente sustancial: en el original porque lo ha olvidado, y en el doblaje porque ya no lo sabe (ese “ya” indica que lo supo, pero que con el paso del tiempo dejó de saberlo, es decir, lo olvidó), la información fundamental es que el niño ignora cómo era su madre. Lo brillante del cambio es que la irregularidad del verbo saber en la primera persona del singular del presente de indicativo suele dar problemas a los niños que están aprendiendo a hablar, quienes dicen con toda naturalidad, por analogía con el resto de las formas de ese tiempo, “yo sabo”. Se resuelve así la traducción tal cual: un error de conjugación por otro equivalente y natural en la lengua de destino: *I forget* vertido como “Ya no sabo”. Una buena traducción que mantiene el sentido y, quizá más importante en casos como éste, el efecto del texto original.

Corrección del error sin compensación

En los casos que siguen los errores del original se corrigieron en el doblaje sin ser compensados, lo que implicó la pérdida del rasgo caracterizador al servicio del cual se incluyeron en el guión original.

Penny es la niña huérfana protagonista de la película *The Rescuers* (1977). Como se verá, los errores de conjugación (del tipo “verbo irregular como regular”) de los siguientes fragmentos son corregidos sistemáticamente en la traducción para doblaje sin que sean compensados de ninguna manera.

(Penny explica a Rufus, el gato del orfanato, por qué está triste.)

V.O.

Penny: A man and a lady came and looked at me, but they choosed the redheaded girl. She was prettier than me.

ES

Penny: Un señor y una señora vinieron a verme, pero escogieron una niña¹⁰¹ pelirroja mucho más bonita que yo.

En el original, el verbo irregular *to choose* (*choose, chose, chosen*) se conjuga como regular: **choosed*. La traducción corrige el error.

(Penny da al gato Rufus unas galletitas que se ha llevado del comedor.)

V.O.

Penny: I taked two extra ones for lunch today.

ES

Penny: Tomé dos de más en el almuerzo de hoy.

Igual que en el ejemplo anterior, Penny conjuga como regular un verbo irregular: *I taked* en lugar de *I took*. El doblaje corrige el error.

En *Peter Pan* el pequeño Michael conjuga una y otra vez de forma equivocada los pasados de los verbos irregulares, lo cual resulta congruente en un niño que aún balbucea. En el doblaje de ES estos errores morfológicos no se han trasladado. Véase el siguiente ejemplo.

(Engañados por la celosa Campanilla, los niños perdidos disparan a Wendy.)

V.O.

Michael: Are you hurted, Wendy?

ES

Miguel: ¿Te mataron, Wendy?

¹⁰¹ Dado que en este caso el complemento directo del verbo “escoger” es una persona, lo correcto hubiera sido decir “escogieron a una niña”. Quizá la traducción para doblaje pretendió trasladar el error del original eliminando la preposición preceptiva.

Michael conjuga como regular (*hurted*) el verbo irregular *to hurt*, cuyo pasado y participio tienen la misma forma: *hurt*. En este caso el verbo que se utiliza en la traducción está conjugado correctamente. La traducción de “*Are you hurted?*” como “¿Te mataron?” quizá obedezca a razones de longitud: “¿Te han hecho daño?”, que sería la traducción de *Are you hurted?* tiene seis sílabas, mientras que “¿Te mataron?” sólo cuatro, las mismas que “*Are you hurted?*”. Asimismo, el doblaje consigue producir un efecto cómico congruente con la forma de hablar de un niño, que pregunta a su hermana viva si está muerta, cuando en realidad quiere saber si está herida.

Corrección del error con compensación en otro lugar

Si por “compensar” se entiende compensar el efecto, más que la presencia en el lugar correspondiente del guión traducido del elemento lingüístico que lo produce, entonces el ejemplo de compensación citado en el apartado correspondiente a la traducción de los errores de pronunciación puede volver a utilizarse aquí.

Que el niño Miguel pronuncie *luciérgana por “luciérnaga” cuando en el original dice correctamente *firefly*, puede interpretarse como una forma de compensar el efecto, suprimido en la traducción, que en el original tienen tantos verbos irregulares conjugados regularmente.

Omisión

O, en otras palabras, no-traducción. Se trata de una práctica que, a mi juicio, debe utilizarse con moderación. *Grosso modo*, puede decirse que en la traducción para doblaje esta táctica se presenta bajo dos formas: omisión propiamente dicha, y omisión por sustitución. La omisión propiamente dicha sólo es posible cuando el elemento que se omite —un sintagma, una proposición y hasta una oración— está inserto en una intervención integrada por varias oraciones o, al menos, por una oración compuesta de varias proposiciones. En tal caso, el traductor puede fácilmente omitir una unidad informativa que juzgue superflua o imposible de traducir, amparándose en que el resto de la oración o de las oraciones que integran la intervención del personaje “quepa” en la boca de éste sin provocar problemas de sincronía, es decir, sin que el texto quede corto y la boca del personaje siga moviéndose sin que en el doblaje se oiga nada.

Evidentemente, un error inadmisibles como éste puede resolverse pidiendo que el actor de doblaje alargue la duración de la intervención, pronunciándola más despacio, por ejemplo.

En la omisión por sustitución el traductor suprime una unidad informativa pero, por exigencias de la imagen, se ve obligado a introducir un texto nuevo sustitutivo. Lo veremos en el siguiente ejemplo procedente de Peter Pan.

(Peter pide muestra a los niños lo fácil que es volar.)

V.O.

Peter Pan: Yup. Watch me now. Here I go! It's easier than pie.

Wendy: He can fly!

John: He can fly!

Michael: He flewed!

ES

Peter Pan: Sí. Fíjense en mí. ¡Allá voy! ¡Es más fácil que andar!

Wendy: ¡Puede volar!

Juan: ¡Puede volar!

Miguel: ¡Uuuuhhh!

En la versión original, Michael conjuga incorrectamente el pasado del verbo irregular *to fly* (*fly, flew, flown*). El doblaje omite la intervención del niño, pero debido a que la imagen lo muestra hablando, debe obligatoriamente llenar ese “hueco” con otro texto, en este caso con una interjección de carácter admirativo. Por las restricciones que impone la imagen en este caso, la omisión no es una táctica de traducción válida, y debe ser aplicada en su forma más suave, como sustitución.

Pautas para la investigación y la docencia

- El inglés y el español imitan el habla infantil de modo similar, introduciendo en el idiolecto del personaje en cuestión errores de pronunciación y de conjugación, principalmente.
- Estos errores pueden tratarse de varias maneras, entre ellas la traducción tal cual, la corrección del error sin compensación, la corrección del error con compensación y la omisión.
- Corregir un error de pronunciación o de conjugación caracterizador sin compensarlo equivale a contrarrestar el poder caracterizador de la variación

lingüística. Obrando así se corre el riesgo de presentar en la traducción personajes planos, de personalidades pobres y sin matices. Para evitarlo conviene compensar donde se pueda.

- Lo que caracteriza a un personaje en el doblaje, tanto o más que su idiolecto particular, es el tipo y las cualidades de la voz que se le adjudique y la interpretación del actor de doblaje que lo represente, las cuales pueden transmitir los rasgos de personalidad cuya literalidad sea difícil de conservar en el guión traducido. De ahí que, aunque la variedad lingüística a menudo no se traslade al doblaje, lo verdaderamente sustancial del carácter del personaje sí se transmita.
- La omisión sólo es posible cuando el elemento que se omite figura dentro de una intervención integrada por varias oraciones o por una compuesta de varias proposiciones. En tal caso, el traductor puede fácilmente eliminar una unidad informativa que juzgue superflua o imposible de traducir amparándose en que el resto de la intervención “quepa” en la boca del personaje sin provocar problemas de sincronía.

9.5. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la traducción del habla local

El habla local no puede percibirse en traducción (y lo que no puede hacerse perceptible es, por definición, intraducible). Pero tampoco hace falta. [En un doblaje] La diferencia de acentos hubiera sido un detalle más, acaso entorpecedor. No así en el original. Para los espectadores del original la diferencia de acentos no es un detalle más, es indispensable, pues es parte integral de la percepción de los personajes. El espectador español está perfectamente dispuesto a aceptar que los personajes [...] hablen todos el mismo castellano.

(Viaggio 2004: 292)

Un fragmento que incorpore formas locales o dialectales de una lengua puede plantear un problema doble para la traducción. Por un lado, el de la conveniencia de reproducir en el doblaje el efecto de extrañamiento caracterizador que suele buscarse al emplearlas. Por otro, el de trasladarlas de manera que su significado se comprenda sin dificultad, en especial cuando desempeñan una función principal en el desarrollo del diálogo.

Dos son, fundamentalmente, las opciones que se le presentan al traductor:

1. mantener el efecto de extrañeza remplazando la forma loco-dialectal original por otra que, aunque propia de algún dialecto de la lengua de llegada, sea suficientemente conocida por el común de los hablantes o,
2. eliminar la marca loco-dialectal y perder el efecto de extrañeza para facilitar la comprensión.

La primera opción plantea una traducción probablemente más difícil, pero exacta. La segunda es más fácil de ejecutar, pero produce sólo una traducción adecuada de fácil recepción y comprensión.

Veamos cómo se tradujeron las marcas dialectales presentes en el siguiente fragmento de *Lady and the Tramp*.

(Reina está confundida porque, de repente, sus dueños han dejado de tratarla con la atención y el cariño habituales. Sus amigos Jock y Trusty, un terrier escocés y un sabueso, intentan explicarle que la pareja está esperando un bebé.)

V.O.

Jock: [...] Darling is expecting a wee bairn.

Lady: Bairn?

Trusty: He means a baby, Miss Lady.

Lady: Oh. What's a baby?

De puro escocés, el sintagma “*wee bairn*” le resulta incomprensible a la perrita. Recordemos que en *Lady and the Tramp* cada perro habla de un modo particular que lo distingue del resto. Jock habla inglés con fuerte acento escocés. En el inglés de Escocia *wee* es una palabra empleada familiarmente como modificador diminutivo (*a wee drink*/una copita, *a wee bit late*/un poquito tarde), mientras que *bairn* es un término procedente de la forma *bearn*, del inglés antiguo, y que pervive como sinónimo de *child* (niño/a, hijo/a). La perrita precisa que alguien se lo traduzca:

V.O.

Lady: Bairn?

Trusty: He means a baby, Miss Lady.

Con todo, Lady pregunta a continuación por el significado de *baby*, ya que, en su inocencia, ni siquiera sabe qué es un bebé.

Los dos doblajes en español traducen según la opción número dos (que consiste en eliminar la marca dialectal y perder el efecto de extrañeza para facilitar la comprensión), lo que les plantea un problema: el origen de la confusión de Reina. Suprimir el término dialectal de comprensión restringida y sustituirlo por una palabra del vocabulario común de la lengua de llegada hace difícil de justificar que Reina no comprenda qué se le está diciendo. ¿Acaso tiene sentido que Reina no entienda una palabra absolutamente corriente? Ése es el problema. Veamos cómo se ha resuelto en los doblajes.

ES

Jock: Lo que quiere decir, niña, es que Linda está esperando un pequeñín.

Reina: ¿Pequeñín?

Triste: Quiere decir: un bebé.

Reina: ¡Ah...! ¿Y qué es un... bebé?

En este doblaje se ha traducido *wee bairn* como “pequeñín”, adjetivo cuyo significado, sin más contexto, pudiera ser poco preciso. Precisamente en esto se basa la traducción de esta escena, en la que Reina solicita a Jock que le aclare el término. El terrier escocés

decide entonces recurrir a una palabra que no deja lugar a dudas: bebé. En este punto se despejan efectivamente las dudas albergadas por cualquier espectador angloparlante que no hubiera entendido lo que *wee bairn* quería decir. Es bastante seguro pensar que sólo al público infantil del doblaje español se le podría haber escapado el significado, connotativo en este caso, de la palabra “pequeñín”, y que para el resto del público, joven o adulto, no habría supuesto problema alguno. Lo que esto quiere decir es que probablemente *wee bairn* y “pequeñín” no sean opacos en el mismo grado para sus respectivos públicos, factor que en este caso es secundario, dado que el principal en el doblaje es mantener el efecto de confusión de la escena, algo que se consigue razonablemente bien, a mi juicio. Sin embargo, y también en mi opinión, la solución del redoblaje mejicano de 1997 no es tan buena.

EG

Jock: Lo que intenta decirte, Reinita, es que Linda esta esperando un niño.

Reina: ¿Un niño?

Triste: Se refiere a un bebé, señorita Reina.

Reina: Oh. ¿Y qué es un bebé?

Es poco creíble que un hablante de español ignore qué significa la palabra “niño”, aunque el hablante sea una *cocker spaniel*. Traducida de esta forma, da la impresión de que la perrita entiende lo que Jock le revela, pero que le pide más explicaciones. “Niño” y “bebé” no son palabras oscuras, ni puede decirse que su significado varíe demasiado en función del contexto. Por ese motivo estas dos palabras no son buenas alternativas de traducción si lo que se desea es conservar en la escena una fuente de confusión, que es el meollo del texto en inglés. Una solución hubiera sido traducir *wee bairn* como “está esperando”, a lo cual Reina podría preguntar con toda lógica: “Esperando, ¿qué?”.

Pautas para la investigación y la docencia

- ¿Es cierto, como sostiene Viaggio, que no hace falta traducir el habla local en un doblaje, puesto que el espectador español está dispuesto a aceptar que los personajes hablen todos el mismo castellano? ¿Cuáles son las ventajas y los inconvenientes de esta decisión?
- Las formas locales o dialectales de una lengua plantean un problema doble. Por un lado, el de la conveniencia de reproducir en el doblaje el efecto caracterizador

que suele buscarse al emplearlas. Por otro, el de trasladarlas de manera que su significado se comprenda sin dificultad.

- Ante esta disyuntiva, el traductor puede optar por mantener el efecto de extrañeza reemplazando la forma dialectal original por otra propia de algún dialecto de la lengua meta pero suficientemente conocida por el común de los hablantes; o perderlo, no trasladando la forma dialectal a fin de facilitar la comprensión.
- La primera opción dificulta la traducción, pero el resultado será probablemente más fiel y exacto. La segunda es una solución más fácil, pero produce sólo una traducción de fácil recepción y comprensión.

9.6. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la re-creación de acentos extranjeros

Hercule Poirot habla inglés con una obvia interferencia del francés. Es la característica más marcada de su idiolecto. En una buena traducción al castellano, debe hablar español con el mismo tipo de interferencia (que ha de notarse, desde luego, allí donde el francés difiere del castellano, y no donde difiere del inglés), distinguiéndose con igual intensidad de los personajes circundantes, que, muy británicos como han de seguir siendo, hablarán todos de forma no marcada.

Viaggio (2004: 320-321)

Resulta muy interesante y revelador fijarse en los rasgos de pronunciación y de entonación, en los errores de conjugación, etc., que una cultura elige para definir o caracterizar el acento particular que percibe en los hablantes de otra cuando éstos se expresan en la lengua de la primera. A modo de ejemplo, un español que imite a un chino cambiará *erres* por *eles* y dirá *pelo* y *lopa* en vez de *perro* y *ropa*; si imita a un alemán, pronunciará *quierro* en lugar de *quiero*, y si a un británico, cambiará “te quiero mucho” por algo que sonará más o menos como “tche cuierou mutchiou”.

Lo chocante es que dos hablantes nativos de lenguas distintas tenderán a caracterizar con rasgos diferentes la manera de pronunciar (de hablar, en general) de los extranjeros que se expresen en su lengua, es decir, aquello que se conoce como su “acento”. Así, al contrario de lo que se pudiera pensar, los rasgos que el angloparlante escoge para imitar el acento de un italiano que hable en inglés, no son los mismos que escoge un hispanoparlante para imitar el acento del mismo italiano que hablase español.

Ignoro los motivos por los que esto parece ser así, y dilucidarlos excede el ámbito y el propósito de este trabajo (además de constituir, probablemente, un asunto de investigación más apropiado para filólogos)¹⁰². No obstante, sí creo necesario señalar que estos “acentos percibidos” crean poderosos estereotipos lingüísticos que refuerzan los estereotipos culturales, más amplios, en que se inscriben. Por ejemplo, en España al estereotipo del turista británico se asocia una forma de hablar particular, con unos rasgos de pronunciación y unas marcas morfosintácticas que la mayoría de los españoles imitarán de la misma manera; lo mismo puede decirse del estereotipo del inmigrante

¹⁰² El lector interesado puede consultar *Stage Dialects*, de Jerry Blunt (1994), un interesante tratado sobre la imitación de acentos regionales dirigido especialmente a actores.

chino que trabaja en la tienda de alimentación del barrio, o el del turista alemán que pasa sus veranos en las Islas Canarias.

Dado que la traducción existe como fenómeno y manifestación cultural dentro de sociedades particulares, es de esperar que ésta, en cualquiera de sus modalidades, sea sensible al amplio acervo cultural de las sociedades que la practican, lo comparta y lo utilice. No hay razón para pensar que la traducción para doblaje no será igual de permeable que otros tipos de traducción a estereotipos culturales de corte lingüístico. En esta sección me propongo analizar el modo en que esto se plasma en la traducción para doblaje de las películas que comprende este estudio.

A grandes rasgos, a un traductor que trabaje con un guión en el que personajes extranjeros hablen con acento marcado la lengua en que se ha filmado la película pueden presentársele dos posibilidades. Para mayor claridad, llamemos C_O a la cultura de origen, C_D a la de destino, A a la lengua en el que está escrito originalmente el guión, B a la lengua propia del personaje extranjero en cuestión, A_B a la lengua A coloreada por las marcas de acento atribuidas a la lengua B , y Z a la lengua de destino a la que debe traducirse la película.

- Primera posibilidad: dado un guión producido en y por una cultura C_O de lengua A donde existe un estereotipo lingüístico A_B , que exista en la cultura C_D de lengua Z un estereotipo lingüístico Z_B caracterizado por unos rasgos acentuales¹⁰³ comúnmente aceptados y reconocibles por los hablantes nativos de Z . Por ejemplo: siendo A_B el estereotipo que en la cultura anglosajona caracteriza el inglés de un inmigrante chino que no domine el idioma, que exista un estereotipo Z_B para el español del mismo tipo de inmigrante.
- Segunda posibilidad: dado un guión producido en y por una cultura C_O de lengua A donde existe un estereotipo lingüístico A_B , que en la cultura C_D de lengua Z no exista un estereotipo para Z_B . Por ejemplo: aunque en España existe un estereotipo para el “español hablado con acento francés”, no existe uno para “el español hablado con acento francés de Bélgica”. En la comedia francesa *Le*

¹⁰³ El acento “estereotípico” siempre es un acento ficticio y artificial, es decir, reconstruido a partir de una amalgama de rasgos y marcas lingüísticas que aparecen en intercambios reales entre hablantes con la suficiente frecuencia y notoriedad para que se constituyan en norma estereotípica. Esta clase de estereotipos se articula entorno a “modelos” de hablantes, ya sean nacionales de otro país o del propio. Pensemos en el acento estereotípico con que popular (y casi siempre cómicamente) se imita a los hablantes catalanes, gallegos o vascos al hablar castellano. No todos tienen acento perceptible, ni todos los que tienen cierto grado de acento lo tienen con la misma intensidad, pero a la hora de caracterizarlos se recurre al estereotipo ficticio, que tiende a exagerar la realidad.

dîner des cons (F. Veber, 1998) hay una escena en que el señor Pignon, el *con* o “idiota” de la película, habla por teléfono con un productor de cine. Para que éste no lo reconozca, Pignon improvisa una grotesca imitación del acento que los franceses atribuyen a los francófonos belgas del área de Bruselas. Téngase en cuenta que para los franceses el belga estereotípico es un bobo ignorante que, además, habla mal francés. El efecto, muy cómico, se pierde en gran medida en el doblaje español (titulado *La cena de los idiotas*) porque en España no existe un estereotipo equivalente, y nada tiene de especialmente gracioso un belga que hable español.

El caso expuesto en la primera posibilidad no plantea ninguna dificultad importante para la traducción: bastaría con trasladar al doblaje el “acento extranjero” A_B sustituyéndolo por su equivalente en la cultura destinataria Z_B . Por ejemplo: en una película, un personaje de origen ruso que hable inglés con acento ruso en la versión original en lengua inglesa, y español con acento ruso en el doblaje en lengua española.

Para tratar resolver el problema de traducción que presenta el caso expuesto en la segunda posibilidad existen al menos dos soluciones:

- obviar el acento extranjero presente en el original (A_B) y no trasladarlo al doblaje;
- respetar la presencia del acento extranjero original A_B y trasladarlo al doblaje elevándolo a la “variante acentual hiperonímica” Z^B , si existe. Ejemplo: en una película filmada en inglés estadounidense donde un personaje hable con acento australiano y este rasgo sea pertinente para su caracterización y para el desarrollo del argumento, doblar a éste en un español marcado por el acento inglés estereotípico, no con acento de inglés australiano, porque en español esta variante no se ha estereotipado.

Tras estas observaciones, meras invitaciones a la reflexión y a la sistematización, que han servido de preámbulo a esta sección, regresemos a los doblajes de los clásicos animados Disney para analizar el tratamiento que se dio en ellos a los acentos extranjeros.

9.6.1. Pautas generales para la recreación del habla de los extranjeros¹⁰⁴

La canción “*I’ve got no strings*”, de la película *Pinocchio*, ilustra de forma clara y directa la manera en que se recrea el habla de los personajes extranjeros en estos largometrajes a fin de resaltar principalmente dos aspectos: su país de procedencia y su lengua materna. Más exactamente: pretende resaltarse que el inglés (el español, en el caso del doblaje) no es su lengua materna. De hecho, como veremos, se hace que los rasgos de ésta coloreen ostensiblemente la “lengua adoptiva” del personaje para hacer mayor hincapié en su calidad de extranjero.

Pinocho canta esta canción en el teatro de marionetas de Stromboli, en un número donde también intervienen tres marionetas de niñas, una holandesa, una francesa y una rusa, vestidas con el atuendo tradicional de sus respectivos países. Atraídas por la extraordinaria libertad del muñeco, capaz de moverse sin hilos, las niñas intentan seducirlo.

Reproduzco a continuación la parte correspondiente a este pasaje de la canción original en inglés y la traducción que se ofreció en el doblaje. También señalo con letra gruesa los elementos lingüísticos (no los prosódicos ni los paralingüísticos, mucho más difíciles de representar por escrito) mediante los que en la canción original y en la traducción se busca recrear y caracterizar el habla particular de cada marioneta extranjera según su procedencia.

V.O.	Amadori
(Dutch Puppet) You have no strings your arms is free to love me by the Zuider Zee . <i>Ja, ja, ja</i> ¹⁰⁵ if you would woo, I’d bust my strings for you.	(Muñeca holandesa) Sin hilos tú gustar a mí , yo quiero a ti , yo quiero a ti . <i>Ja, ja, ja</i> , sí o no, contigo me voy yo.
(French Puppet) You’ve got no strings. <i>Comme ci comme ça</i> ,	(Muñeca francesa) No tienes hilos. <i>Comme ci comme ça</i> ,

¹⁰⁴ Evidentemente, no del habla de los extranjeros que se expresan en su lengua materna, sino de los que se expresan en otra lengua, la de la película, que para ellos es extranjera.

¹⁰⁵ Pronunciado [jajaja] en la versión original y en el doblaje, pues se trata del adverbio afirmativo “sí” en alemán.

your savoir-faire is ooh là là! I've got strings, but <i>entre nous</i>, I'd cut my strings for you.	su savoir-faire, ¡u-là-là! Los tengo yo, pero <i>entre nous</i> , yo quiero ir con <i>vous</i> .
(Russian Puppet) Down where the Volga flows there's a Russian rendezvous where me and Ivan go, but I'd rather go with you, hey!	(Muñeca rusa) Del Volga vino yo, de la Rusia noble soy. Un Zar quererme a mí pero yo querer a ti.

Los elementos lingüísticos caracterizadores resaltados pueden clasificarse en tres categorías:

- errores gramaticales: “*your arms is free*” (traducido como “tú gustar a mí”);
- palabras en la lengua extranjera, materna para el personaje: “*Comme ci comme ça*”, “*Ja, ja, ja*”;
- referentes culturales: Volga, Ivan, Zuider Zee¹⁰⁶.

Obviamente, a estos tres tipos de elementos que emplean los guionistas para extranjerizar el habla de un personaje hay que sumar un cuarto: el repertorio de rasgos de pronunciación y prosódicos que caracterizan estereotípicamente a cada lengua extranjera dentro del ámbito cultural que produce la película o el doblaje, y que, como explicaré más adelante, pueden variar de una cultura a otra.

A continuación, veamos cómo combinando elementos de estas cuatro clases los guionistas y los traductores logran recrear hablas o formas de hablar que les permiten construir personajes y dotarlos de personalidades inconfundibles.

9.6.2. La construcción del “itagnolo”

Es interesante notar que, en el conjunto de películas que este estudio abarca, los personajes de origen italiano que en la versión original hablan inglés con evidente acento italiano, hablan invariablemente en los doblajes castellanos un híbrido macarrónico, una especie de *pidgin*, que podríamos denominar “itagnolo”.

¹⁰⁶ Para Lorenzo y Pereira (2001: 201) la eliminación de algunos de estos elementos culturales en el doblaje demuestra “el afán simplificador que caracteriza a muchos traductores de productos audiovisuales infantiles [...] en que los elementos marcados para la cultura de partida son sistemáticamente sustituidos por motivos típicos de la cultura receptora”. Nótese que en el caso del doblaje de la canción “*I’ve Got no Strings*” se eliminaron el nombre propio *Ivan* y la referencia al *Zuider Zee*.

Los rasgos que caracterizan este español “extranjerizado” del doblaje no son los mismos que extranjerizan el inglés del personaje en la versión original. En la versión original el acento italiano se representa principalmente mediante dos tipos de rasgos, unos prosódicos y otros fonético-morfológicos:

- en el plano de la prosodia, el predominio en el discurso de la entonación ascendente y, en general, del grito y de la exclamación (éste es un rasgo marcador que el español comparte en representación estereotípica del acento italiano);
- en el plano fonético-morfológico, además de la transformación de sonido [ð] en [d] (por ejemplo, [dis] por [ðis] en la pronunciación del demostrativo *this*), cabe resaltar especialmente la adición de una vocal de apoyo (una realización alofónica del sonido [a], próxima a la [ə] del inglés) que transforma en abiertas las sílabas trabadas en posición final de palabra; por ejemplo, *that’s me*, pronunciado [ðatz mi:] en inglés normativo, deviene [datsə mi:] en el inglés con fuerte acento italiano.

9.6.2.1. El inglés del gitano Stromboli

En el inglés que habla el gitano Stromboli, de la película *Pinocchio*, encontramos ejemplos de estos rasgos italianizantes, además de otros. (En la transcripción de los fragmentos que siguen consigno únicamente los casos en que aparece esa vocal “fantasma” de apoyo, que considero un fenómeno realmente interesante y, quizá, el principal en la caracterización de este acento para el anglófono. Los rasgos prosódicos a los que he aludido, cuya dificultad de representación es mucho mayor, los podrá reproducir el lector en su mente poniendo “soniquete italiano” a estos textos.) Veamos un ejemplo del modo en que funciona esta vocal de apoyo.

(Tras el espectáculo, Stromboli, feliz por el éxito de la marioneta viviente, recuenta sus ganancias dentro de su carromato cantando.)

V.O.

Stromboli:

I **got-a** no strings,
 But I **got-a** the brain.
 I buy new suit,
 And I **swing-a** the cane.

I **eat-a** the best
And I **drink-a** champagne.
I **got-a** no strings **on-a** me.

Para el doblaje, esta canción se tradujo con la siguiente letra y se interpretó sin marcas de acento que indicasen el origen italiano del gitano.

AM

Stromboli:

No tengo hilos,
pero sé pensar.
Cuando hago un negocio,
lo sé aprovechar.
Por eso yo puedo brindar con champán.
Ningún hilo me ha de enlazar.

Veamos un segundo ejemplo que nos ayudará a analizar con más detalle el inglés del italiano Stromboli y la forma en que se trasladó al doblaje.

V.O.

Stromboli: Ladies and gentlemen! To conclude the performance of this great show, Stromboli, the master showman (**that's-a** me) [*Ininteligible*], and by special permission **of-a** the management (**that's-a** me too) [*Ininteligible*], is presenting to you something you will **ab-a**-solutely refuse to believe! Introducing the only **marionet-e** who **can-a** sing **and-a** dance **ab-a**-solutely without the aids **of-a** strings (I **hope-a** so) [*Ininteligible*]. The one... and only... Pinocchio!

Además de introducir la mencionada vocal de apoyo, Stromboli pronuncia el artículo determinado *the* [ðə] como [di:]. Para reforzar su caracterización, de vez en cuando también se le hace mascullar palabras en algo que pudiera sonar a italiano, pero que en realidad es ininteligible (y así lo he señalado en la transcripción).

En el doblaje en español desaparecieron todos los rastros de acento italiano y el mascullado ininteligible se sustituyó por interpolaciones que señalo en negrita en la transcripción que sigue.

AM

Stromboli: ¡Damas y caballeros! Como final de esta muy grandiosa función, Trómboli¹⁰⁷, el gran empresario (soy yo, **¿alguien lo duda?**), por especial cortesía de la empresa (soy yo también, **se ve enseguida**) ofreceremos un número que absolutamente parece increíble. Les presento al único títere que puede bailar y cantar absolutamente sin manipulación de hilos (**así lo espero y así lo esperamos todos**). El grande, y único, ¡Pinocho!

Al poco de empezar su número, Pinocho tropieza y cae de bruces al suelo. Stromboli se abalanza sobre él y, agarrándolo por la pechera de la camisa, abronca al muñeco mascullando toda clase de presuntas maldiciones en la misma lengua ininteligible a la que he aludido. Cuando nota que el público está disfrutando de lo lindo con la torpeza de Pinocho, Stromboli cambia de actitud y pronuncia:

V.O.

Stromboli: (Ininteligible) Cute kid. He-he-he. (Ininteligible)

Amadori vuelve a sustituir las airadas maldiciones por un parlamento inventado. (Resalto en negrita las interpolaciones.)

AM

Stromboli: **¡No podías haberte caído en otro momento! ¡Me estás haciendo hacer un papelón terrible!** Simpático, ¿no? **Hace todo, pero todito lo que le digo.** Je, je, je...

Cuando, contando las monedas que ha recaudado la actuación de Pinocho, Stromboli encuentra una falsa, la versión original ofrece lo siguiente:

V.O.

Stromboli: Ye... Uh? What's this? (*Ininteligible*) Ah! For you, my little Pinocchio.

El doblaje vuelve a incorporar texto nuevo (señalado en negrita).

AM

Stromboli: Sí... ¿Eh? ¿Qué es esto? **¿¡Quién ha sido el ladrón estafador que me ha metido este pedazo de plomo, que yo le voy a enseñar a ver que no me va a engañar a mí...!?** ¡Aaaah! Para ti, querido Pinocho.

¹⁰⁷ Es así como se oye el nombre del personaje en el doblaje.

Poco después, cuando el carromato de Stromboli cruza por delante de Geppetto, que ha salido de noche a buscar a su Pinocho, la versión original ofrece unas palabras masculladas que Stromboli dirige a sus caballos. De nuevo, Amadori agrega un parlamento que, a decir verdad, se entiende con bastante dificultad, y que transcribo a continuación con toda la exactitud de que he sido capaz.

AM

Stromboli: **¡Tiren! Para tirar son unos grandísimos holgazanes. ¡Remolones vagabundos!**

A mi juicio, estas interpolaciones son casos de explicitación innecesaria. El texto añadido en la traducción explicita algo que quizá pudiera estar implícito en el contexto, pero, desde luego, no el texto original, que resulta incomprensible. Una cosa es masticar durante un ataque de ira palabras que no se llegan a articular –algo que perfectamente puede imitar un actor de doblaje— y otra distinta es hacer decir a la traducción algo que el original no dice, como ocurrió en este caso. Quizá pensase Amadori que la costumbre del personaje de mascullar al enojarse era fea, y que, por tanto, convenía inventar texto para sustituirla por algo mejor, más cuidado y presentable. (Desde luego, esto último no es más que una conjetura.)

Hay otros detalles, bastante más sutiles en mi opinión, que construyen esa representación del inglés con acento italiano que habla Stromboli. En esta escena el gitano confirma a Pinocho que tiene madera de actor y le promete que lo llevará por todo el mundo:

V.O.

Pinocchio: Does that mean I'm an actor?

Stromboli: Sure! I will push you in the public's eye. Your face, she will be on everybody's tongue.

Pinocchio: Will she?

Obsérvese que Stromboli, en su intervención, retoma el sustantivo *face* empleando el pronombre *she* con función de sujeto anafórico. No es cierto que en la lengua inglesa no exista la categoría gramatical de género en los sustantivos. En realidad, ésta se mantiene de forma latente, como tan bien explica Valentín García Yebra (1982: 113 y ss.). Lo peculiar en este caso es que al sustantivo *face* se lo designe como femenino (*she*)

cuando el género esperado hubiera sido el neutro (*it*). Me inclino a pensar que este aparente error no es sino otra pincelada caracterizadora, en virtud de la cual Stromboli transfiere, por interferencia de su italiano materno, el género femenino del sustantivo italiano *faccia* (cara) al inglés *face*.¹⁰⁸

Los fragmentos del doblaje de *Pinocchio* transcritos hasta aquí evidencian que nada en el español de Stromboli indica su origen extranjero. Es de esperar que, una vez más, la traducción no haya recogido recoge este fino elemento caracterizador¹⁰⁹. Así fue:

AM

Pinocho: ¿Ya soy un actor?

Stromboli: ¡Sí! Yo te empujaré ante el público. Tu fama asombrará a todos.

Pinocho: ¿Ah, sí?

En conclusión: el acento extranjero de Stromboli, pretendidamente italiano en la versión original, no se recreó de ninguna forma en la versión doblada al español. ¿Actuaron igual los responsables del doblaje en español de películas posteriores en las que volviese a aparecer este acento italiano? Por suerte, y con gran acierto, no.

9.6.2.2. “Itagnolo” en *Lady and the Tramp*

Tony es un italiano que regenta un restaurante en cuya cocina trabaja su compatriota y amigo Joe. En esta película, Tramp, el perro protagonista (Golfo, en la versión española), gusta de acercarse regularmente a degustar la comida italiana que se sirve en el Tony’s, donde sus amigos italianos siempre guardan alguna golosina para él. En la versión original, Tony y Joe hablan inglés con un fuerte acento italiano que indica su procedencia. Veámoslo:

¹⁰⁸ Nótese que Pinocho imita a Stromboli al referirse a su cara (*face*) en femenino, pues utiliza el pronombre personal *she* en su respuesta (*will she?*). Se trata de un sutil detalle lingüístico para transmitir la idea de que Pinocho, deseoso de congraciarse con el gitano, repite hasta sus errores. Esto no se trasladó al doblaje.

¹⁰⁹ Sin embargo, si hay constancia de que detalles finos como el señalado fueron utilizados con fin caracterizador. En el redoblaje que se grabó en 1964 de la película *Dumbo*, dirigido por Edmundo Santos, quien también volvió a traducir el guión tras haberlo hecho ya para el primer doblaje de 1942, el director del circo presenta al elefantito como la estrella de un espectacular número con estas palabras: “¡Y ahora, yo les presento al elefante más pequeño de la historia, que va a saltar brincando desde ese trampolín! En un salto casi mortal hasta **el cúspide del colosal pirámide**, donde agitará su banderita en el clímax de un grandioso final. Damas y caballeros, ante ustedes, ¡Dumbo!”. Nótese que se hace concordar en masculino el sustantivo femenino “pirámide” con el artículo determinado. Además, el director habla con los rasgos prosódicos típicos de la representación del acento inglés en lengua española.

(Joe, el cocinero del restaurante, saluda a Golfo y le lanza un hueso.)

V.O.

Joe: (Cantando)

A **beautiful-a** day,

To **make-a** pizza to taste,

And they call it bella notte...

Well, buongiorno, Butch! You **wann-a** your breakfast, eh? The boss he **has-a** saved us **some-a nice-a** breakfast **for-a** you! **Breakfast-a** comin' up **from-a** left field. **Good-a** catch!

El inglés del cocinero Joe está marcado por los mismos rasgos fono-morfológicos y prosódicos que el del gitano Stromboli, marcas que denuncian su origen italiano y su condición de usuario del inglés como lengua extranjera. De nuevo, nótese en el fragmento las vocales de apoyo que impiden la trabazón de las sílabas finales (fenómeno que he resaltado con letra gruesa). No está de más insistir en que estos rasgos acentuales corresponden a lo que el anglófono destaca de entre todas las marcas que advierte en el habla del italo-fono que se expresa en inglés. El nativo de lengua inglesa oye, o cree oír, una cosa. ¿Oirá el hispanófono lo mismo y, consecuentemente, caracterizará el acento italiano de la misma manera?

En *Pinocho* el doblaje nos presentó a un Stromboli sin acento extranjero. Por fortuna en *La dama y el vagabundo* Edmundo Santos optó por ofrecer una traducción más esmerada que respetase la caracterización de los personajes originales en función de las posibilidades que para ello brinda el español.

ES

Giuseppe: (Cantando)

É **para cantar**

É **para enamorar.**

Questa é una bella, bella notte...

¡Já, já! **Buon giorno, Golfo!** ¡¿Tiene apetito, eh?! Bene! **Il patrono ha guardato** un sabrosísimo huesito! ¡Ahí te va un **elevato per** la línea de fondo!

¡Ahá!

Buena atrapada.

Nos encontramos aquí con una especie de cocoliche italo-español, un *itagnolo* en toda regla, compuesto de palabras italianas, españolas, y bastardas híbridas de ambas

lenguas. Obsérvese también que incluso se ha cambiado el nombre del personaje —Joe en la versión original, Giuseppe, en el doblaje— para resaltar aún más su italianidad¹¹⁰. Pero, sobre todo, nótese que las marcas de acento no son las mismas que se utilizaron en la versión original. Esto es enormemente interesante, pues indica que la representación de acentos es un fenómeno en gran medida idiosincrático, sometido a la sensibilidad particular de la comunidad de hablantes en cuestión, y no sujeto a unos principios fonomorfológicos universales. Cada comunidad describe y define los acentos extranjeros como le parece.

Permítaseme traer a colación en este punto la formación de onomatopeyas en las lenguas, pues creo que puede iluminar esta cuestión. Según Valentín García Yebra (1982: 271) “se produce la onomatopeya cuando los elementos fónicos de una palabra tratan de reproducir el sonido de la cosa o de la acción significadas”.

¿Y si la recreación del acento de un extranjero que hable nuestra lengua no es más que una onomatopeya, es decir, la imitación de un sonido como recurso expresivo, igual que el kikirikí de gallo? ¿Acaso en algún corral se han emitido alguna vez esos sonidos realmente, o sólo nos ha parecido oírlos desde largo tiempo y por conveniencia? Continúa García Yebra (1982: 274):

Una impresión sonora llega a hacerse efectiva no sólo por medio del verdadero sonido, sino también por la percepción del oyente, y ésta difiere en los distintos hombres. Y diferentes son también los movimientos usuales de los órganos de la palabra en las diversas comunidades idiomáticas. [...] La lengua no pretende nunca imitar con tanta exactitud como la pintura clásica; pero tampoco ésta se ajusta siempre por completo a la apariencia de lo pintado: cuando dos o más pintores retratan a la misma persona, los retratos salen diferentes. Por otra parte, la evolución natural de una lengua, que no sigue líneas exactamente coincidentes con las de ninguna otra, es una causa más de la diferencia de las onomatopeyas entre lengua y lengua.

Mayoral (1992: 110) expresa la misma idea:

Parece evidente que los mismos sonidos se oyen de forma diferente en diferentes culturas y lenguas y también por diferentes hablantes dentro de una misma lengua y cultura. No queremos decir con esto que las señales acústicas

¹¹⁰ Nótese que la traducción también cambia adecuadamente la referencia al béisbol (*left field*) por otra correspondiente al fútbol (*la línea de fondo*), deporte más practicado en el ámbito hispanohablante.

sean diferentes sino que las mismas señales suenan diferente cuando el hablante las percibe a través del filtro de su cultura y su experiencia.

De repente, se explica por qué el gallo en los países anglosajones no cacarea kikirikí, sino *cock-a-doodle-doo*. La percepción del oyente difiere en los distintos hombres. Las lenguas no pretenden nunca imitar la realidad con exactitud; les basta con referirse a ella de modo que los demás entiendan. Además, los caminos por los que evolucionan nunca son exactamente coincidentes, lo cual explica sus diferencias.

La percepción del anglófono que oye a un italiano hablar inglés no es igual a la que tiene un hispanófono que oye hablar español al mismo italiano. Por eso los retratos que pintan de él salen diferentes. La representación del acento de los hablantes extranjeros es una onomatopeya o, si se prefiere, una imitación de carácter onomatopéyico. Por eso el acento italiano no se representa igual en inglés que en español.

Cobra ahora nuevo sentido la siguiente recomendación del insigne filólogo y traductor español: “El traductor debe darse cuenta de qué palabras tienen en el TLO carácter onomatopéyico y, si es posible, debe traducirlas por onomatopeyas. De lo contrario, falsea el estilo del TLO dejando perderse uno de sus elementos más expresivos.” (1982: 274)

El traductor y el director del doblaje deben esforzarse por respetar la naturaleza onomatopéyica de los acentos extranjeros de los personajes y reproducirla. Estos acentos son uno de los elementos caracterizadores más expresivos del guión, muchas veces el elemento por el cual un personaje cobra vida y realismo de manera convincente. No mantenerlos en la traducción falsea el guión original y mutila a sus criaturas. ¿Existe en la lengua de destino algún conjunto estereotipado de rasgos de habla (antes lo indiqué como Z_B), alguna onomatopeya en definitiva, que permita conservar el acento (A_B) del personaje? En caso afirmativo, téngase siempre en cuenta¹¹¹.

A la luz de lo expuesto, ofrezco seguidamente una relación de procedimientos posibles para la traducción de estos acentos extranjeros caracterizadores basada en la que propone Mayoral (1992: 139)¹¹² para traducir onomatopeyas en general.

¹¹¹ En última instancia, muchos otros factores de naturaleza extralingüística decidirán la incorporación de un acento extranjero al doblaje, por ejemplo, la costumbre determinada por la tradición dobladora del país y la existencia de actores de doblaje capaces de interpretar ese acento natural y convincentemente.

¹¹² Por tratar la traducción de onomatopeyas en textos escritos, la clasificación de Mayoral incluye un quinto tipo, la “traducción a lenguaje verbalizado”; por ejemplo: traducir “*oops!*” por “lo siento, qué

- a) “Omisión de la traducción en caso de no existir equivalencia”. Equivale a despojar las intervenciones originales de sus marcas caracterizadoras y verterlas en la variante estándar vigente en la cultura de destino.
- b) “Compensación, trasladando el significado a otra parte del mensaje”. Equivale a eliminar la caracterización onomatopéyica en algunas intervenciones y recuperarla, más pronunciada, en otras.
- c) “Equivalencia, buscando la forma que en español significa lo mismo”. Implica traducir los rasgos estereotípicos del “acento italiano” en inglés por los característicos del “acento italiano” en español.
- d) “Préstamo léxico, limitándose a mantener la misma forma inglesa. (En nuestra opinión es un procedimiento que en general se debe evitar.)”. Equivale, por ejemplo, a traducir “*Let’s-a have-a look-a*” como “Vamos-a echar-a un vistazo”, y no es así como el “acento italiano” se representa en español. Debe evitarse este procedimiento.

Volviendo al “itagnolo” de *La dama y el vagabundo*, veamos cómo se trasladó el acento del cocinero Joe al redoblaje de esta película dirigido en México por Eduardo Giallardini en el año 1997.

EG

Joe:

Es un día genial

Y haciendo pizza, ¿qué tal?

Y la llamamos bella notte...

Jajajá! **Buon giorno**, amigo! ¿Así que quieres almorzar, eh? **D’accordo!** Veré si me quedaron algunos deliciosos huesos para ti. ¡**Presto** para el lanzamiento de almuerzo de huesos! ¡Jajá! **Buona attrapata!**

En ambos doblajes los rasgos prosódicos de caracterización son prácticamente los mismos que están presentes en el acento extranjero de Joe en la versión en lengua inglesa. Sin embargo, las transcripciones ponen de manifiesto que los caracterizadores léxico-sintácticos que se emplean en español son distintos.

torpe soy”. Este procedimiento de traducción de tipo amplificador no es adecuado para el doblaje, pues produciría traducciones más largas que dificultarían la sincronización. Este tipo de interjecciones no suelen resultar problemáticas para el traductor, al que en este caso le bastaría traducir “*oops!*” como “¡Uy!”, también monosílabo.

Los dos doblajes recurren fundamentalmente a la sustitución moderada de palabras en español por otras en italiano real o bastardo inventado de acuerdo con las siguientes normas:

- sustituir por palabras en italiano real fácilmente reconocibles unidades en español de pequeña relevancia informativa; por ejemplo, la fórmula de saludo “Buenos días” por su correspondiente italiana *Buon giorno*, o la expresión de conformidad “De acuerdo” por *D’accordo*;
- dejar en español las unidades con mayor carga informativa cuya comprensión es imprescindible para que el texto se entienda; por ejemplo, la pregunta “¿Quieres almorzar?”, que hubiera resultado difícilmente comprensible en su forma italiana *Vuoi pranzare?*, o el sustantivo “hueso”, *osso* en italiano, que es el núcleo informativo de la intervención del cocinero Joe;
- para sustituir unidades principales de información, recurrir al italiano bastardo (itagnolo), de modo que su significado siga siendo transparente para el espectador hispanoparlante y que continúen caracterizando al personaje que las expresa. Por ejemplo, trocar la oración “El patrón ha guardado un sabrosísimo huesito” en *Il patrono ha guardato un sabrosísimo huesito*, que precisamente por su naturaleza mestiza satisface el propósito informativo y caracterizador que subyace al texto original.

En la escena que transcribo a continuación encontraremos otros rasgos fonéticos y morfosintácticos que, junto con los prosódicos estereotípicos a los que ya he aludido, sirven para definir el acento italiano del inglés relajado e informal que hablan Tony y Joe. Entre los primeros, como es de esperar, la inserción de vocales de apoyo al final de palabras terminadas en sílaba trabada y otros rasgos habituales del inglés usado en el coloquio familiar, a saber: la pronunciación relajada que comporta la pérdida del sonido gutural en la terminación de las formas del gerundio en –ing (*comin’* por *coming*) o la apertura del sonido vocálico [u] hacia [a] (*ya* por *you*), y desviaciones de la norma gramatical como la supresión en la conjugación de los auxiliares *to have* y *to be* (*Where you been* por *Where have you been*).

(*Butch y Lady acuden a cenar al restaurante de Tony.*)

V.O.

Tony: Just-**a** one-**a** minute. I’m-**a** comin’. I’m-**a**...

What's-a matter? Somebody's-a makin' the April fool with... Oh, hello, Butch!
Where you been-a so long? Hey, Joe, look who's here!
Joe: Well, what do ya know? It's-a Butch-a!
Tony: Hey, hey, hey, Joe. Joe, bring-a some bones for Butch-a before he eat-a me up!
Joe: Okay, Tony. Okay. Bones-a comin' up-a!
Tony: What's this? Hey, Joe! Look-a! Butch, he's got a new girlfriend!
Joe: Well-a son of a gun! He's-a got a cocker Spanish-a girl.
Tony: Hey, she's pretty sweet kiddo, Butch. You take-a Tony's advice and-a settle down with this-a one, eh?
Lady: "This-a one"?
Tramp: This-a one. This-a one... Oh! Tony, you know, **he's-a not-a speak-a English-a pretty good.**

Veamos cómo el inglés italianizado del original ha pasado a español italianizado en los dos doblajes en español de esta película:

ES

Tony: ¡**Aspeta, aspeta!** ¡Vengo! ¿Eh? ¿Qué pasa? ¿Quién está queriendo tomarme el pelo? ¡Hola, Golfo! ¿**Perché** no habías venido? Eh, **Giuseppe**, mira quién está aquí.
Giuseppe: Hei!... **Che dice?** Golfo!
Tony: **Giuseppe**, oh, jojojo, jajajá, trae un poco de comida **per** Golfo, jajá, jajajá, antes que me coma a mí.
Giuseppe: **Bene, Tony, bene.** Una orden de huesos.
Tony: ¿Eh..., qué? ¡Oh! ¿Qué es esto?! ¡**Vieni, Giuseppe**, mira qué novia tan bonita tiene Golfo!
Giuseppe: ¡¿Qué te parece?! ¡Golfo se ha **conquistato una spagnoleta!**
Tony: Oh, jojojó. Oye... **ma questa** es una honesta muchacha, Golfo. ¿**Perché** no dejas la vagancia y te casas con **questa ragazza**, eh? Jajajá, jajá.
Reina: ¿Ragazza?
Golfo: **Ragazza...** ¡Ah, no! ¡Quiso decir muchacha! Es que Tony **non puose parlare el español** muy bien.

EG

Tony: Un momento, **per favore**, voy, ya voy. ¿Pero qué pasa? ¿Tal vez alguien trata de tomarme el...? ¡Hola, seductor! ¿Dónde te habías metido? ¡Oye, Joe, mira quién está aquí!

Joe: ¡Vaya, quién lo diría! ¡El seductor!

Tony: Oye, oye, jajá... Joe, trae unos huesos para nuestro **amigo** antes de que me devore.

Joe: **Capisco, Tony, capisco.** ¡Trabajan unos huesos!

Tony: ¿Qué? ¿Eh? Aaaah... ¿Qué tenemos aquí? ¡Joe, mira! El seductor tiene novia nueva.

Joe: ¡Ay, **mamma mía!** ¡Es una linda cocker spaniel!

Tony: Aaah... Es una damita muy dulce y tierna amigo. Acepta el consejo de Tony y sienta cabeza con ésta.

Reina: ¿Ésta?

Golfo: Ésta... ésta... ¡ah! Es que Tony, tú sabes, todavía **non parla bene spagnolo**, sí...

La versión de 1955 es claramente más italianizante que la de 1997, y para comprobarlo basta comparar la cantidad de palabras en italiano o itagnolo –resaltadas en negrita en la transcripción que aquí ofrezco— con que se condimentó una y otra traducción. De ello puede concluirse que también es, en lo tocante a la conservación del efecto, más exacta y más fiel al texto original. Por el contrario, la traducción de 1997 “se queda corta”.

Como señalé anteriormente, en ambas traducciones se italianizan principalmente palabras de escasa relevancia en la transmisión del mensaje central de la escena, por ejemplo, exclamaciones o exhortaciones (*aspetta, vieni, mamma mía*) de fácil comprensión por su contexto y su similitud a las correspondientes españolas, a pesar de ser extranjeras. Otras palabras, como *ragazza* y *capisco* (la forma de primera persona singular del presente de indicativo del verbo *capire*, “entender”) son por lo general suficientemente conocidas por haber sido pronunciadas infinidad de veces por personajes del cine y la televisión y no provocan dificultades de comprensión.

Detengámonos aquí para prestar especial atención al modo en que se tradujeron las tres últimas intervenciones de la escena, centradas en el consejo que Tony da a Butch: “*You take-a Tony’s advice and-a settle down with this-a one, eh?*”. A mi juicio, ¿qué debería tener en cuenta el doblaje? En primer lugar, que la perrita Lady cobra conciencia del acento italiano de Tony y lo imita, preguntándose si las diferencias que percibe en la pronunciación de éste comportan algún cambio de significado que ella ignora. Dicho de otro modo: Lady se pregunta si esa [a] que oye detrás del demostrativo *this* tiene un valor fonológico distintivo que introduzca un nuevo matiz de significado entre *this one* [ðizwʌn] y *this-a one* [di:zəwʌn]. La perrita no está segura de haber

entendido correctamente y pretende confirmar si el cocinero acaba de recomendar a Butch que se quede con “ésta”, o sea, con ella, y no con alguna otra de entre todas las que habrá conocido.

En segundo lugar, y tópose aquí el traductor, en mi opinión, con un escollo, que Butch repite distraídamente “*this-a one*”, imitando también el acento de Tony, pero enseguida advierte que la perrita le está exigiendo una explicación. Butch responde arteramente improvisando una frase en inglés descabado con acento italiano: “*Tony, you know, he’s-a not-a speak-a English-a pretty good*”. Este ejemplo de inglés “roto” – *broken English*, lo llaman— exagera la forma de hablar de Tony, pero Butch espera así convencer a Lady de que, debido a su inglés macarrónico, su amigo italiano ha dicho una cosa queriendo decir otra distinta.

En resumen: en esta escena los personajes demuestran ser conscientes de la presencia de un acento extranjero en la conversación que puede dificultar la comunicación. Es más, el acento ya no sólo caracteriza a un personaje, sino que sirve a otro de excusa para engañar a un tercero. ¡Un buen doblaje debiera hacer todo lo posible para trasladar esta información sin pérdidas! No siempre se conseguirá, claro, pero aún en tal caso se deberá velar por que la pérdida sea mínima e insoslayable.

Para empezar, la unidad de traducción que provoca el supuesto malentendido (*this-a one*) no es trasladable tal cual al español, ya que, como he explicado, nuestro idioma caracteriza el acento italiano con otros rasgos, entre los cuales no se cuenta el sonido [a] al final de sílaba trabada. Sin embargo, la cantidad vocálica sí está entre ellos. En la imitación del acento italiano el hablante español tiende a alargar la duración de las vocales. Esto, aplicado a la traducción de *this-a one*, daría como resultado “ésta” pronunciado [e:sta]. Al no tener la cantidad vocálica valor distintivo en español, el pronombre demostrativo “ésta”, ya se pronuncie [esta] o [e:sta], seguiría siendo perfectamente comprensible para el interlocutor, quien en ningún momento pensaría que la vocal inicial más larga pudiera provocar un cambio de significado. (Esto no ocurre en inglés, donde la cantidad vocálica tiene valor distintivo y es lo que permite distinguir en la conversación entre un barco [ʃip] y una oveja [ʃi:p], por ejemplo.)

Dado que, en español, no hay diferencia entre pronunciar [esta] o [e:sta], el traductor haría bien en apartarse en este punto del texto original para acuñar una traducción que, fiel al efecto original, justificase la confusión que la perrita Lady expresa en forma de pregunta al oír las palabras de Tony. Dicho de otra forma: al final

de la intervención del dueño del restaurante debe aparecer en la traducción algún elemento de origen o apariencia extranjeros que la perrita no entienda y sobre el cual pueda ser razonable exigir una aclaración. Esto es lo que oímos en el doblaje de 1955:

ES

Tony: Oh, jojojó. Oye... ma questa es una honesta muchacha, Golfo. ¿Perché no dejas la vagancia y te casas con **questa ragazza**, eh? Jajajá, jajá.

Reina: **¿Ragazza?**

Golfo: **Ragazza...** ¡Ah, no! ¡Quiso decir muchacha! Es que Tony **non puose parlare el español** muy bien.

Edmundo Santos ofrece una traducción libre que traslada con verosimilitud la confusión de la perrita, en este caso ante el término *ragazza*, cuyo significado desconoce. Golfo se lo explica amablemente y disculpa a su amigo Tony, que no habla un español correcto. Sin embargo, la traducción de este fragmento, aparentemente impecable en el plano formal y funcional, presenta un notable inconveniente: falsea por entero el significado del texto original. Para sortear este escollo aparentemente irresoluble Santos aceptó una de esas traducciones “hermosas pero infieles” que compran su belleza externa traicionando el significado del texto al que dicen servir.

Es verdad que en la escena original la perrita Lady solicita que su amigo Butch confirme si ha entendido bien lo que Tony parece haber dicho. La perrita entiende perfectamente que *this-a one* significa “ésta”, y precisamente por eso quiere que Butch lo confirme, no vaya a ser que *this-a one* signifique otra cosa en el inglés de los italianos y Tony no esté diciendo lo que a todas luces parece querer decir, a saber, que a Butch le convendría dejar de tontear con sus demás amiguitas y sentar la cabeza con ella. Al preguntar “*This-a one?*” Lady está diciendo realmente: “No sé si he entendido bien por culpa de su acento, pero me parece que Tony está insinuando que tienes otras novias. ¿Es verdad?”

El sentido de la traducción de Edmundo Santos no es éste, evidentemente. Sin embargo, en su auxilio acude la imagen, que muestra a un Golfo que contesta a la pregunta visiblemente azorado y zanja el asunto de un plumazo culpando al habla defectuosa de su amigo de cualquier posible malentendido. Vista la reacción del animal, al espectador del doblaje no le cuesta comprender que Golfo prefiere que Tony no hable de sus otras amigas delante de Reina, no vaya a meter la pata y a revelar que es un conquistador.

Así que, a fin de cuentas, la traducción bella pero infiel de Edmundo Santos funciona sin problemas gracias a que la imagen logra decir lo que aquélla calla merced a la relación simbiótica que la palabra y la imagen mantienen en el cine.

La traducción de Lilly Kerekes para el redoblaje dirigido por Eduardo Giaccardi en 1997 es fiel al sentido del original, aunque suprime los rasgos extranjeros del habla de Tony que dan pie a la confusión de Reina.

EG

Tony: Aaah... Es una damita muy dulce y tierna, amigo. Acepta el consejo de Tony y sienta cabeza con ésta.

Reina: ¿Ésta?

Golfo: Ésta... ésta... ¡ah! Es que Tony, tú sabes, todavía non parla bene spagnolo, sí...

Resulta evidente que Reina entiende a la perfección que Tony acaba de afirmar, sin pretenderlo, que las novias de su amigo Golfo han sido muchas. De ahí el visible embarazo de éste, que para salir del atolladero acaba culpando al español de su amigo, a pesar de que éste sea completamente normal y correcto en el doblaje. (El inglés de Tony no lo es en el original, pero eso es lo que se pierde en esta traducción, muy fiel al sentido del original, pero menos a su forma.)

Termino este comentario de la traducción del acento italiano en los doblajes de *Lady and the Tramp* con la transcripción del texto original y las dos traducciones del resto de la secuencia. Volveremos a encontrar ejemplos de los medios ya comentadas por los que se suele trasladar este acento de un idioma a otro, pero aparecerá uno más: la incorporación de errores gramaticales en la traducción.

V.O.

Tony: Now, **first-a** we **fix-a** the table.

Joe: Here's your **bones-a** Tony.

Tony: Okay, bones... Bones! What's the matter for you, Joe? I **break-a** your **face-a**! Tonight, **Butch-a**, **he's-a** **get-a** best **in-a** house!

Joe: Okay, Tony. **You the boss**.

Tony: Now, tell me, what's your pleasure? A la carte? Dinner? Aha! Okay. Hey, Joe! **Butch-a**, he says he **wants-a** two spaghetti especialle. Heavy **on-a** **meats-a** **ball-a**.

Joe: Tony, **dogs-a** **don't-a** talk.

Tony: **He's-a** **talkin'** to me!

Joe: Okay, **he's-a talkin'** to you. **You the boss! Mamma mia!**

Tony: Now, here you **are-a**, the **best-a** spaghetti **in-a** town.

ES

Tony: Ah-ja-já, ja-já. **Questo** hay que celebrarlo

Giuseppe: Aquí están los huesos, Tony. Jajá.

Tony: Muy bien, huesos... ¡Huesos! ¡¿**Giuseppi**, qué pasa?! ¡Te rompo la **testa! Questa** noche, Golfo merece lo mejor de lo mejor.

Giuseppe: **Bene**, tú eres el patrono.

Tony: **Bene, ordina** lo que quieras: comida corrida, a la carta...

Tony: ¡Ajá, comprendo! ¡**Giuseppe**: Golfo **dice** que quiere dos **spaghetti speciale**, con mucha albóndiga!

Giuseppe: ¡Tony: los perros no hablan!

Tony: ¡Golfo **ha hablado a mí!**

Giuseppe: ¡Bene, Golfo **ha hablado a ti!** ¡Tú eres el **patrone! Mamma mía, questa testa di pietra!**

Tony: ¡Ahá, aquí está: el mejor spaghetti de todo **il mondo!**¹¹³

EG

Tony: Bueno, primero arreglaremos la mesa.

Joe: ¡Orden de huesos al pesto!

Tony: Sí, los huesos... ¡Huesos! ¿Qué pasa contigo, Joe? **Porca miseria!** Esta noche quiero que nuestro **amico** tenga lo mejor de la casa.

Joe: **Bene, bene! Tu sei il capo.**

Tony : ¿Y bien, qué les ofrezco ? ¿A la carta? ¿Alguna pasta? Ajá. **D'accordo.** ¡Oye, Joe! **Nostro amico** desea que le prepares **due spaghetti speciali** con la carne **abbastanza** cocida.

Joe: Tony, ¡pero los perros no parlan!

Tony: ¡Seductor me ha hablado a mí!

Joe: **Va bene**, el habló contigo. **Tu sei il capo. Mamma mia! Ciò che devo far per mangiare...**

Tony: **Pronto, eccoli qua.** El mejor spaghetti de la **città.**

En esta ocasión las palabras italianas están presentes de forma abundante y similar en ambas traducciones, pero la de Edmundo Santos ahora también representa el acento

¹¹³ A continuación Joe y Tony cantan "Bella notte". En la letra escrita para este doblaje por E. Santos se repiten las palabras italianas *notte* y *bella* (*questa notte, bella notte*) a lo largo de la canción. En la letra de esta canción empleada en el redoblaje del año 1997 también aparecen estas palabras.

extranjero incorporando la construcción “ha hablado a ti/a mí”, gramaticalmente incorrecta. El gramático español Leonardo Gómez Torrego (2000: 116) explica por qué esta construcción es errónea:

Los pronombres tónicos precedidos de la preposición *a* tanto en función de complemento directo como de complemento indirecto necesitan siempre el pronombre átono correspondiente: A ti te lo dijeron (no se dice: *a ti lo dijeron).

Sin embargo, el pronombre átono no necesita del tónico, salvo que se quiera contraponer su referente a otra persona o se busque un énfasis determinado:

Te lo dijeron – (Te lo dijeron a ti, no a mí).

Según lo anterior, las traducciones de Edmundo Santos necesitan respectivamente los pronombres átonos *te* y *me* para ser correctas: “te ha hablado a ti/me a hablado a mí”. Su ausencia las hace incorrectas y, por tanto, susceptibles de ser formuladas por un hablante extranjero que no domina el español. Este tipo de agramaticalidad es tanto más pertinente en este caso concreto cuanto que el italiano no presenta esta repetición pleonástica del pronombre que el español precisa. Así, las construcciones *ha parlato a te* y *ha parlato a me* son absolutamente correctas en italiano y, por consiguiente, serían de esperar en el habla de un italiano que intentase expresarse en español sin conocerlo bien.

Aunque la introducción de incorrecciones gramaticales en la traducción es otro medio de representar un acento extranjero, a mi juicio debiera usarse con moderación – como, de hecho, ocurre en las traducciones para doblaje que hasta ahora he presentado en esta sección— so pena de romper y violentar en exceso la sintaxis del español y llegar a dificultar la comprensión del espectador.

9.6.3. Hablar como los indios

Las mismas observaciones generales sobre la recreación de acentos son de aplicación en el caso de la imitación del habla del indio norteamericano. Como es de esperar, y por las razones que expliqué, este acento también se representa de manera diferente en inglés y en español, aunque para ello siga recurriéndose a los mismos medios: la imitación onomatopéyica de rasgos de pronunciación, la inclusión de palabras en lengua extranjera reconocibles para el espectador, la hibridación y el empleo moderado de construcciones agramaticales.

Veamos la transcripción de dos escenas de la versión original en inglés de *Peter Pan* en que los niños protagonistas se comunican en inglés con miembros de la tribu india de la Isla de Nunca Jamás.

(El jefe indio interroga a los niños sobre el paradero de su hija, la princesa Tiger Lily.)

V.O.

Chief: For many moons, **red man fight paleface** Lost Boys.

Lost Boys: Ugh!

Jefe: Sometime you win. Sometime we win.

Lost Boys: Okay Chief. Uh, you win this time. Now turn us loose.

[...]

Chief : **This time no turnum loose.**

Lost Boys : Huh? The Chief's a great spoofer.

Chief : **Me no spoofum! Where you hide** Princess Tiger Lily?

Lost Boys: Uh, Tiger Lily? We ain't got your old princess!

John: I've certainly never seen her.

Lost Boys: Me neither. Honest, we don't.

Chief : **Heap big lie. If Tiger Lily not back by sunset, burnum at stake.**

(Los niños imitan el habla de los indios.)

V.O.

Michael: Squaw takum papoose. Wa-oo!

Wendy: Michael!

Indian Woman: Squaw gettum firewood.

Wendy: Squaw no gettum firewood. Squaw go home.

A partir de estos fragmentos se está en posición de describir más detalladamente las tácticas mediante las cuales se ha recreado el habla particular del indio norteamericano:

- Representación onomatopéyica de rasgos de pronunciación: la terminación –um en palabras como “*turnum*” y “*burnum*” (verbos *to burn* y *to turn*) y “*spoofum*” (*spoof*). Para el inglés esta terminación caracteriza el acento indio de forma análoga a como la vocal añadida a las sílabas trabadas en final de palabra señalaba el acento italiano¹¹⁴.

¹¹⁴ Como se verá después, tampoco este rasgo de corte onomatopéyico aparece en la forma en que el español caracteriza el acento “indio”. Esto demuestra que los hablantes de comunidades distintas perciben

- Inclusión de palabras en lengua extranjera reconocibles, como *squaw* (niña o mujer india) y *papoose* (bebé o niño indio). El inglés estadounidense ha incorporado a su vocabulario otros términos procedentes de las lenguas de los indios norteamericanos, como *powwow* (consejo o asamblea) o *tomahawk* (hacha de guerra).
- Hibridación, o creación de palabras medio inglesas, medio indias. En este caso, parece que la partícula onomatopéyica –um propicia un tipo de hibridación muy sencilla para la cual basta añadirla al final de cualquier palabra para obtener un vocablo mestizo; así, *turnum* (*to turn*), *takum* (*to take*), *gettum* (*to get*) o *spoofum* (*spoof*).
- Empleo moderado de construcciones agramaticales. En los ejemplos que he transcrito, principalmente la reducción del sistema verbal y la conjugación al uso exclusivo del infinitivo de presente para todos los tiempos, personas y modos, y la sustitución de los pronombres personales de sujeto por los de complemento. Ejemplos de lo primero: “*This time no turnum loose*” en lugar del tiempo verbal futuro en la oración “*This time we shall not turn her loose*”; “*Squaw gettum firewood*” en lugar del imperativo en la oración “*Girl, go get some firewood*”; “*If Tiger Lily not back by sunset, burnum at stake*” en lugar del presente con valor futuro y el futuro en la oración “*If Tiger Lily is not back by sunset, you shall burn at the stake*”. Ejemplo de lo segundo: “*Me no spoofum!*” en lugar de “*I am no spoof!*”.
- Supresión del artículo, tanto definido como indefinido. Se trata de una clase de palabra inexistente en no pocas lenguas (el latín y las eslavas, por ejemplo): “*For many moons, red man fight paleface Lost Boys*”.

A continuación, veamos cómo se ha caracterizado el habla “india” en el doblaje español, y si en éste están presentes algunos de los rasgos de la versión inglesa.

y advierten rasgos distintos, merced a lo cual esa terminación en –um sólo la oiría el anglófono, pero no el hispanófono, cuando un indio intenta expresarse en su idioma. Pudiera ser que esa coletilla apareciese solamente cuando el indio intenta expresarse en inglés, y no cuando lo hace en español, debido a las características de las lenguas extranjeras en juego, a las dificultades particulares que cada una de ellas presenta al hablante indio, y a la forma especial en que su lengua materna interfiere.

(El jefe indio interroga a los niños sobre el paradero de su hija, la princesa Tiger Lily.)

ES

Jefe: ¡Au! Pielas rojas por muchas lunas pelear caras pálidas niños perdidos.

Niños perdidos: ¡Au! ¡Au!

Jefe: A veces tú ganar. A veces yo ganar.

Niños perdidos: Está bien, jefe. Esta vez tú ganaste, y ahora, suéltanos.

[...]

Jefe: Esta vez no soltaremos.

Niños perdidos: ¿No? Jijí. El jefe es muy guasón.

Jefe: Yo no ser muy guasón. ¿Dónde tú esconder princesa Tigriria?

Niños perdidos: ¿Ti-Tigriria? ¡Nosotros no la escondimos!

Juan: Yo ni siquiera la conozco.

Niños perdidos: ¡Yo no la tengo!

Juan: Tú mucha mentira. Si Tigriria no venir para atardecer, morirán quemados.

(Los niños imitan el habla de los indios.)

ES

Miguel: ¡Wendy! ¡Mujer cuidar niño!

Wendy: ¡Miguel!

Mujer india: Mujer traer mucha más leña.

Wendy: Mujer ya no traer más leña. Mujer irse casa.

La transcripción de estos fragmentos del doblaje evidencia que en la representación del español mal hablado por un indio se confecciona una lengua agramatical caracterizada por el uso de trucos semejantes a los que utiliza el inglés para lo mismo, y que, con seguridad, provienen de superponer la gramática de las lenguas indias a la de las lenguas occidentales en juego.

La excepción radica, con toda lógica, por otra parte, en aquellos elementos que, de entre los mencionados, son particulares al inglés norteamericano, como la representación onomatopéyica de sonidos percibidos y el empleo de préstamos de origen antiguo ya plenamente integrados en la lengua. Por un lado, el inglés percibe un rasgo de pronunciación, la terminación –um, que aparece como onomatopeya en la lengua oral y en la escrita, pero el español no. Por otro, el inglés usa con la naturalidad que dan los siglos de contacto entre la cultura india y la norteamericana, préstamos asimilados procedentes de las lenguas de las tribus indias norteamericanas (*papoose*,

squaw); esto, evidentemente, el español, aunque tiene los suyos (chocolate, patata, etc., procedentes del contacto con las culturas de centro y sudamérica) no puede hacerlo.

Pero dejando aparte estas dos diferencias, el inglés y el español “a lo indio” se representan de la misma manera, como un habla agramatical caracterizada por la reducción del sistema verbal y la conjugación en favor del uso (casi) exclusivo del infinitivo. En el doblaje no es difícil encontrar ejemplos de esto último: “Pielas rojas por muchas lunas pelear caras pálidas niños perdidos”, o “¿Dónde tú esconder princesa Tigriria?”. Esto imita lo que realmente ocurría en las lenguas de estos pueblos, que no expresaban la temporalidad con desinencias, sino con otras palabras y partículas pospuestas o antepuestas al verbo (G. Yebra, 1982: 143 y ss.).

Obsérvese que el doblaje es incoherente en este punto cuando hace que el jefe indio emplee correctamente la primera persona del plural del futuro imperfecto de indicativo: “Esta vez no soltaremos” y “Si Tigriria no venir para atardecer, morirán quemados”. Traducir “Esta vez no soltar” y “Si Tigriria no venir para atardecer, ustedes morir” hubiera sido más coherente el resto de las intervenciones del jefe indio en el doblaje y con la forma en que tradicionalmente se representa esta habla en nuestro país.

Las escuetas órdenes que la mujer india da a Wendy en el doblaje muestran el uso del infinitivo con funciones de imperativo: “Mujer traer mucha más leña”. La niña, indignada por el trato que está recibiendo, imita ese rasgo de habla, igual que ocurría en la versión original: “Mujer ya no traer más leña. Mujer irse casa”. (Nótese cómo el doblaje suprime la preposición *a* para reforzar la imitación que hace Wendy del habla de la india.)

Igual que ocurría en el guión en inglés, en el traducido la supresión del artículo también es un rasgo caracterizador de habla: “Pielas rojas por muchas lunas pelear caras pálidas niños perdidos”.

Pautas para la investigación y la docencia

- La representación de acentos estereotipados es un fenómeno idiosincrásico, sometido a la sensibilidad particular de cada comunidad de hablantes antes que a unos principios fono-morfológicos universales.
- Cada comunidad describe y define los acentos extranjeros como le parece. Así, los rasgos que el angloparlante escoge para imitar el acento de un italiano que

hable en inglés no son los mismos que escoge un hispanohablante para imitar el acento del mismo italiano que hablase en español.

- La representación del acento de los hablantes extranjeros es una onomatopeya o, si se prefiere, una imitación de carácter onomatopéyico.
- Estudiar la recreación de acentos extranjeros estereotipados en distintas lenguas.
- Los acentos son poderosos estereotipos lingüísticos que refuerzan los estereotipos que unas culturas forman de otras. ¿Hasta qué punto la traducción para doblaje debe ser permeable a estos estereotipos de corte lingüístico?
- En un doblaje se pueden tratar los acentos extranjeros de varias maneras. Si en la cultura meta existe el mismo estereotipo lingüístico (probablemente caracterizado por rasgos acentuales distintos), bastará reproducirlo mediante su equivalente. Si no existe, puede obviarse el acento extranjero y asumirse la merma de caracterización. Alternativamente, puede trasladarse al doblaje “elevándolo” a la variante acentual estereotipada hiperonímica.
- Algunas de las tácticas empleadas por los guionistas para extranjerizar el habla de un personaje son la imitación onomatopéyica de rasgos prosódicos y de pronunciación, la inclusión de palabras en lengua extranjera, la hibridación y el empleo de construcciones agramaticales. ¿Debe emplearlas también el traductor de guiones cinematográficos?
- ¿Es necesario trasladar a un doblaje los acentos extranjeros caracterizadores? ¿Es posible? ¿Es conveniente? ¿Qué se gana al hacerlo? ¿Qué se pierde si se obvian?
- Estudiar la “traducción” de acentos extranjeros estereotipados en el doblaje.

9.7. El tratamiento de la variación lingüística caracterizadora: la traducción de unos acentos por otros

En el cine, y en la literatura, la inclusión de estas variedades guarda relación con motivos diversos, como la búsqueda de efectos cómicos o de matices, sólo posibles por medio de elementos lingüísticos relacionados con ellas. En el cine de lengua inglesa, la inclusión de estas variedades, imprescindibles para caracterizar personajes o comprender situaciones cuya comicidad se basa precisamente en sus diferencias, refleja la tremenda variedad dialectal del inglés en el mundo de hoy.

(Zaro, 2001: 59)

De acuerdo con lo expuesto hasta ahora, tres son, a grandes rasgos, las opciones que se le presentan a un director de doblaje¹¹⁵ enfrentado a una película cuyos personajes están caracterizados por el uso de una variante de lengua particular:

- No traducirla, es decir, anular el habla caracterizadora de la versión original y hacer que el personaje en cuestión hable en el doblaje la variante estándar no marcada de la lengua meta.
- Traducirla por la equivalente en la cultura receptora. Por ejemplo: un inglés hablado “a lo ruso” por un español hablado del mismo modo¹¹⁶, un inglés macarrónico hablado “a la italiana” por el “itagnolo”, etc.
- Traducir, de forma aparentemente arbitraria, la variante de lengua original por otra autóctona, propia de la cultura receptora. Por ejemplo, cambiar un acento británico por otro andaluz en el doblaje.

Esta última opción me parece la más delicada de las tres. Su éxito dependerá, principalmente, de que el acento sea congruente con el personaje, la trama y la ubicación espacio-temporal de ésta. En pocas palabras: de que no llame demasiado la atención del espectador ni le choque tanto que deje al descubierto el “engaño” del doblaje y se quiebre el pacto tácito por el cual el espectador acepta esta modalidad de traducción.

¹¹⁵ Probablemente sea éste, y no el traductor, quien al final decide, de acuerdo con el supervisor de la productora, si el doblaje va a reflejar hablas y acentos particulares y cómo. El traductor sólo puede consignar estos detalles en su traducción para llamar sobre ellos la atención del director de doblaje. En última instancia es en la sala de grabación donde un modo de habla particular se interpreta y se registra.

¹¹⁶ En Baño y Luján (2008: 61-76) se explica la problemática de los acentos en el doblaje y el modo habitual en que es resuelta por los profesionales de este ámbito. En los casos en que los acentos se traducen, es frecuente recurrir a la ayuda de asesores lingüísticos que enseñan a los actores a hablar imitando el acento extranjero que corresponda.

Quizá la habitualmente divertida ficción de los dibujos animados se preste mejor a este tipo de licencias o “naturalizaciones” que el insoslayable realismo de las películas protagonizadas por actores de carne y hueso, aun de argumentos fantásticos. El cangrejo Sebastian de *The Little Mermaid* (1989) hablaba inglés como un jamaicano y español como un cubano. En *Analyze This!* (1999) Robert De Niro encarnaba a un capo de la mafia aquejado de depresión que, naturalmente, hablaba inglés como lo hacen los mafiosos italoamericanos. Dudo que en España se hubiese aceptado sin chistar un doblaje en que este personaje hablase con acento gallego por estar radicados en Galicia algunos de los más importantes clanes del narcotráfico de España, por ejemplo. No hay duda de que semejante transformación de corte localista estaría motivada por el deseo de buscar una caracterización “equivalente” y realista, pero el resultado sería seguramente inaceptable por increíble.

Téngase en cuenta lo que los espectadores esperan de un doblaje y lo que no. Esperan poder disfrutar de una película extranjera protagonizada por actores extranjeros comprendiéndola en su propio idioma (el español, en nuestro caso). Nada más. No esperan, ni quieren, ver una película española o una españolización de la película extranjera¹¹⁷.

A continuación analizaré fragmentos ilustrativos escogidos de tres Clásicos Disney en cuyo doblaje se sustituyeron variantes regionales del inglés por otras propias del español. Pese a sus resultados memorables, semejante liberalidad en la traducción de los acentos originales es realmente excepcional en estos doblajes. De hecho, únicamente se oyen acentos regionales en lengua española con función caracterizadora en cuatro de ellos: (por orden cronológico) *Dumbo* (doblaaje argentino y doblaje mejicano), *El libro de la selva* y *Los aristogatos*.

Como se verá, en los tres casos la transformación afecta a las hablas particulares de personajes de reparto (Ámbito 3).

¹¹⁷ Ésta fue una de las razones por las que fracasó la comercialización de las versiones multilingües. Esta práctica consistía en grabar una misma película varias veces en distintos idiomas y con distintos actores. Las productoras no tardaron en comprender que el público acudía al cine esperando ver la película protagonizada por las estrellas originales, no por sustitutos. Como de poco valía comercializar películas de Rodolfo Valentino (por ejemplo) rodadas en italiano, francés o español si a éste lo suplantaba un actor anónimo de segunda fila, los estudios dirigieron sus esfuerzos e inversiones al desarrollo de la tecnología que llegó a hacer posible el doblaje.

9.7.1. Los dos doblajes de la secuencia de los cuervos de *Dumbo*

Boy, them city folks is sure in for a surprise!

Jim Crow. *Dumbo* (1941)

¡Apuesto a que en la ciudad se van a desmayar de la solplesa!

Cuervo Jim. *Dumbo* (Amadori, 1942)

Posiblemente, y por varias razones de tipo muy distinto, la secuencia de esta película que más ha dado que hablar¹¹⁸ es aquella en que *Dumbo* y Timothy se encuentran con los cuervos que, finalmente, enseñan al elefantito a volar.

Cliff Edwards, actor que había prestado su voz anteriormente a Jiminy Cricket (Pepito Grillo), en esta ocasión interpretaba a Jim Crow, el cabecilla de la banda de cuervos. Edwards, también conocido por el apodo de "Ukelele Ike", fue un cantante y músico oriundo del sur de los Estados Unidos famoso durante los años 20 y 30 del pasado siglo por versionar con un estilo jazzístico muchos de los clásicos populares de la época. Durante la última época de su carrera puso voz a personajes de películas de animación, entre ellas las dos citadas de los estudios Disney: *Pinocho* y *Dumbo*.

Los cuervos de *Dumbo* (de plumaje negro, como es natural) caricaturizan las actitudes y rasgos de habla estereotípicos afroamericanos¹¹⁹. Cliff Edwards, que era de raza blanca, prestó su voz al cuervo Jim Crow (nombre que empezó siendo provisional en el guión y terminó por fijarse), pero a los demás los interpretaron actores de raza negra, todos miembros del Hall Johnson Choir¹²⁰.

He aquí la transcripción íntegra de esta escena.

V.O.

Cuervo de gafas: Well, looky here, looky here.

Cuervo predicador: My, my! Why, this is most irregular.

Cuervo sombrero de paja: Well, I just can't believe my eyes!

¹¹⁸ Entre otras cosas porque desde que cobró fuerza social y notoriedad la actividad de los movimientos sociales antiracistas y pro igualdad se ha criticado la presencia de la pandilla de cuervos en esta película por su intención supuestamente racista.

¹¹⁹ Este tipo de habla se conoce como *jive talk*. En la versión en línea del *Oxford Dictionary of Current English* [<http://www.encyclopedia.com/doc/1O999-jive.html>] se define *jive* como sigue:

1. A lively style of dance popular esp. in the 1940s and 1950s, performed to swing music or rock and roll.

2. (Also *jive talk*) A form of slang associated with black American jazz musicians.

¹²⁰ The Hall Johnson Choir fue un conjunto vocal formado por el músico, arreglista y compositor Hall Johnson, que pretendió llevar a la música y a los escenarios de su época el sentido del ritmo y la intensidad propio de la cultura afroamericana, previamente eclipsado por los conjuntos de armonías vocales de cantantes blancos, más populares. El éxito de la iniciativa de Johnson fue fenomenal. El coro actuó en fragmentos famosos de varios de los clásicos de animación de Disney, entre ellos *Dumbo* y *Song of the South* (*Canción del Sur*). Por ironías de la vida, estas participaciones han llegado a ser criticadas como denigrantes para los negros. En <http://www.answers.com/topic/the-hall-johnson-choir>.

Cuervo de gafas: They ain't dead, is they?

Cuervo gordo: No. Dead people don't snore. Or do they?

Cuervo Jim: Uh, wh... what's all the ruckus? Come on. Step aside, brothers.

Uh, what's cookin' 'round here? What's the good news? What's fryin', boy?

Cuervo de gafas: Just look down there, brother.

Cuervo gordo: And prepare yourself for a shock.

Cuervo Jim: Well, hush my beak!

Cuervo sombrero de paja: Go ahead. Wake 'em up, brother.

Cuervo de gafas: Yeah. Find out what they're doin' up here.

Cuervo predicador: Yeah.

Cuervo gordo: And "ax" them what they want.

Cuervo Jim: Okay, boys. Leave it to me.

Timothy: Ohh! Those pink elephants.

Cuervo Jim: Ho! Pink elephants? Mm-mmm!

[Los cuervos ríen.]

Timothy: What's so funny? What are you boys doin' down here, anyway?

Cuervo Jim: What are we doin' down here? Well, hear him talk.

Timothy: Go on. Fly up a tree where you belong.

Cuervo Jim: Say, look here, Brother Rat.

Timothy: Brother Rat? Now listen. I ain't your brother and I ain't no rat, see?

Cuervo Jim: Uh-huh. And I suppose you... And no elephant ain't up in no tree, either.

Timothy: No! No, me and no tree ain't up no... Huh? Tree? Yo! Dumbo. Dumbo. Wake up. Wake up, Dumbo! Don't look now, but I think we're up in a tree.

[Caen desde el árbol hasta un charco.]

Timothy: Aw, don't pay no attention to them scarecrows. Come on, Dumbo. Let's get back to the circus.

Cuervos: So long, boy!

Timothy: But I wonder how we ever got up in that tree, anyway. Now, let's see. Elephants can't climb trees, can they? Nah, nah, that's ridiculous.

Couldn't jump up. Mm-mm. It's too high.

Cuervo Jim: Hey there, son. Maybe you all flew up.

Además de los rasgos prosódicos y de pronunciación característicos de esta variante del inglés (imposibles de consignar exhaustivamente en una transcripción como ésta), encontramos en este fragmento rasgos característicos del inglés negro como el uso agramatical de formas del verbo *to be* (*They ain't dead, is they?*, en lugar de la forma correcta *are they?*), formas verbales metatizadas (*And aks them what they want*, donde *aks* es metátesis de *ask*) y hasta un caso de múltiple (triple) negación (*And no elephant ain't up in no tree, either*). También aparecen ejemplos de lengua subestándar que no caracterizan exclusivamente al inglés negro, como el uso de *ain't* y la pronunciación relajada propios del inglés descuidado y coloquial. Pero más interesante que el hecho de que en una película infantil se refleje de forma realista con fines caracterizadores el modo de hablar de un grupo, es la manera en que este “lecto” se trasladó a los dos doblajes en español que tuvo *Dumbo*.

En el primero de ellos, el dirigido por Luis César Amadori en 1942, no es que los cuervos no hablen como negros estadounidenses, lo cual es lógico tratándose de un doblaje al español, sino que ni siquiera hablan como negros hispanohablantes (imitar el habla caribeña no hubiera sido una mala opción aquí). Hablan como chinos. Y no es broma. En la transcripción que sigue he procurado reflejar la pronunciación tan particular de los cuervos, al menos en lo tocante a la mutación de erres en eles.

AM

Cuervo gafas redondas: ¡Oh, miren aquí, miren aquí!

Cuervo predicador: ¡Veamos! Esto es extlaoldinalio.

Cuervo sombrero de paja: Oh, ¿qué es lo que ven mis ojos?

Cuervo gafas redondas: ¿No están mueltos, no?

Cuervo gordo: No, los mueltos no loncan. ¿O loncan?

Cuervo con el cigarro: Bueno, ¿qué es lo que ocule? A vel, hágase a un lado, helmano. Digan, ¿qué hay en la olla¹²¹? ¿Alguna novedad? Lalguen plenda.

Cuervo de gafas: Mira abajo, hermanito.

Cuervo gordo: Y plepálate pala un golpe.

Cuervo Jim: ¡Ja! ¡Lo veo y no lo cleo!

Cuervo sombrero de paja: Anda, despiértalo, helmano.

Cuervo de gafas: Aveligua qué están haciendo aquí.

Cuervo gordo: Y plegúntale qué quielen.

Cuervo Jim: Déjenlo pol mi cuenta.

¹²¹ Pronunciado a lo rioplatense: [osha].

Timoteo: Ahh... ¡Qué visiones!

Cuervo Jim: ¡Ja, visiones!

[Los cuervos ríen.]

Timoteo: ¿Qué se ríen? ¿Qué están haciendo aquí en el suelo?

Cuervo Jim: ¿Qué estamos haciendo en el suelo? ¿De qué suelo está hablando?

Timoteo: ¡Oh! ¿Por qué no suben a un árbol?

Cuervo Jim: Oiga, mile manito.

Timoteo: ¡Hermano! ¡Oiga, ni soy su hermano ni lo conozco, sabe?

Cuervo Jim: Ajá. Así que ni tú ni el elefante están aliba de un árbol, ¿no?

Timoteo: No. Ni estoy en un árbol ni... ¿Eh? ¿Árbol? Dumbo... Dumbo...

Despierta, despierta, Dumbo. No mires todavía, pero creo que estamos en un árbol.

[Los dos caen a una charca y los cuervos bajan riéndose.]

Timoteo: Bah. No les hagas caso a esos pajarracos. Vamos, Dumbo, volvámonos al circo.

[Suprimido en AM: Jim Crow: So long, boy!]

Timoteo: Pero, ¿cómo diablos subimos a ese árbol tan alto? Reflexionemos.

Los elefantes no trepan, ¿eh? No, no, no. Es ridículo. ¿Habremos saltado?

Hmm. Muy alto.

Cuervo Jim: ¿Cómo subieron? ¿Tal vez volando?

La transcripción reproduce fielmente lo que se oye, y no está de más señalar que el sonido [l] que sustituye al sonido [r] en sus dos realizaciones, como vibrante simple o vibrante múltiple, se oye clara e inequívocamente en cada una de las intervenciones de los cuervos (salvo en la primera de todas).

¿Qué fue lo que llevó a Amadori a trasladar así el particular acento de esta variante del inglés común entre parte de la población negra de los Estados Unidos? ¿Sugirió acaso el traductor del guión, Edmundo Santos, que así se hiciera?

Aunque ignoro la respuesta a estas dos preguntas, sí deseo aclarar un aspecto fundamental de este acertijo: en realidad no es el acento chino el que se intentó

reproducir paródicamente en el doblaje. Lo que se quiso imitar fue el acento de una variante del español: la lengua bozal¹²².

Seguidamente ofrezco una somera explicación del origen y de las características de la lengua bozal —especialmente aquéllas pertinentes para el análisis y el comentario de la transcripción anterior— basada en la información publicada por el especialista John M. Lipski en dos de sus numerosos trabajos dedicados a este asunto (1998 y 2001).

Como se verá, el tipo de español que emplean los cuervos en el doblaje de *Dumbo* dirigido por Amadori no fue en absoluto una ocurrencia de éste. Chinos y negros africanos ya lo hablaban quinientos años antes.

9.7.1.1. Los esclavos africanos y el desarrollo del habla bozal en el Caribe español

Hasta los primeros años del siglo XIX trabajaron en el Caribe español esclavos africanos y sus descendientes, empleados principalmente en fincas pequeñas, en la minería del oro y en el servicio doméstico en las ciudades. Estos negros hispanocaribeños se comunicaban en español en la vida cotidiana, aun cuando ésta no era su lengua nativa.

El africano que adquiría el español de adulto raramente alcanzaba un dominio completo, sino que lo hablaba con las características de una segunda lengua: errores de concordancia, léxico limitado, modificaciones fonéticas derivadas de las lenguas de base y morfosintaxis simplificada. Al africano que hablaba el español con dificultad se le conocía como *bozal*.

Los africanos *bozales* apenas hablaban con los amos ni con los peones blancos. Sus interlocutores más frecuentes eran los negros y mulatos libres (mayorales, mayordomos, caporales y capataces) que actuaban como intermediarios con el mundo de los colonos. Estos negros libres hablaban el español como lengua nativa, aunque es posible que hubieran retenido algunos marcadores lingüísticos propios de su etnia.

El aislamiento de los esclavos del español regional, combinado con la necesidad urgente de emplear alguna variedad del español en la vida diaria, favoreció la formación de un *pidgin*. Un *pidgin* es un lenguaje reducido surgido entre grupos de personas que no comparten una lengua mutuamente conocida. Se trata de una variedad en extremo reducida de una lengua natural, y normalmente no es posible la comprensión mutua total entre el *pidgin* y el idioma completo. Por lo general este lenguaje, que los

¹²² Agradezco esta información a Jorge Criscuolo, investigador sobre doblaje y corresponsal mío desde Argentina.

miembros de los grupos en cuestión adoptan para facilitar la comunicación básica, carece de inflexión, conjugación, concordancia y complejidad sintáctica. En las circunstancias más frecuentes el pidgin se deriva del idioma del grupo dominante; por ejemplo, la lengua de los amos en una plantación esclavista.

A partir del siglo XV, las exploraciones portuguesas a lo largo de la costa occidental de África dieron lugar a la importación de africanos negros a Portugal en condición de esclavos. Como consecuencia lógica, la figura del esclavo negro surge en la literatura portuguesa hacia mediados de este siglo, casi siempre como bufón o “simple”. Poco después la figura del negro bozal aparece en el teatro español, y para fines del siglo XVI el personaje literario del bozal era un componente establecido de las obras dramáticas del Siglo de Oro, cuyo lenguaje oscilaba entre un pidgin afrolusitano, igual al de los textos portugueses, y un español erudito, producto de los dramaturgos, que en nada se diferenciaba del lenguaje de los personajes blancos.

Del español pidginizado empleado por los africanos *bozales* existe abundante documentación, aunque muchos de los textos son cuestionables. Los autores de la época, blancos todos, pocos de los cuales conocían la situación lingüística de los esclavos, reproducían sólo el habla de los *bozales* más accesibles, los que trabajaban en las ciudades o en las casas de las haciendas.

Se han realizado estudios sobre el “habla de negro” en la literatura del Siglo de Oro utilizando como fuentes textos casi exclusivamente literarios o folklóricos que pueden reunirse en tres grupos.

El primero lo constituye el corpus dramático y poético del Siglo de Oro, con obras de Lope de Rueda, Góngora, Lope de Vega, Quevedo y Calderón de la Barca. Abundan los estereotipos y las exageraciones, ejemplificados por la conocida afirmación de Quevedo de que “sabrás guineo en volviendo las erres eles, y al contrario: como Francisco, *Flancico*; primo, *plimo*”. El cambio [r] > [l] es frecuente entre los hablantes de idiomas bantúes. De éste así como del paso de [d] a [l] se encuentran muchos ejemplos en las representaciones del habla de los *bozales* africanos.

El segundo grupo de ejemplos representa el lenguaje bozal hispanoamericano, desde las primeras indicaciones en el siglo XVII (por ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz) hasta los comienzos del siglo XX, aunque la mayoría de los ejemplos pertenecen al siglo XIX. Los textos proceden de casi todas las áreas hispanoamericanas, pero especialmente de Argentina, Uruguay y Perú, junto a textos tempranos originarios de Colombia, México y Bolivia.

Forman el tercero los ejemplos de “español *bozal* antillano”, que aparecen en textos folklóricos y poesías populares de Puerto Rico y sobre todo Cuba, en el siglo XIX y comienzos del XX, donde el lenguaje se diferencia en una manera notable del habla afrohispana de otras regiones hispanoamericanas y de épocas anteriores.

Más importante aún para la reconstrucción del lenguaje *bozal* fue el hecho de que vivieron negros *bozales* en Cuba hasta la primera mitad del siglo XX. Por primera vez su lenguaje fue objeto de estudio serio y apareció en obras de antropología, sociología, y musicología. El corpus más abundante e interesante proviene de las narrativas antropológicas de la escritora cubana Lydia Cabrera, basadas en entrevistas con negros *bozales* y *criollos* en la primera mitad del siglo XX.

9.7.1.2. El habla bozal y el español de los braceros chinos

Llegados a Cuba, los obreros chinos se encontraban con los esclavos negros *bozales* y *criollos*. Los chinos recién llegados descubrían que muchos de sus compañeros africanos ya hablaban la lengua de los amos, los capataces y los mayores. Puesto que pocos hablantes nativos del español tenían contacto prolongado con los esclavos y braceros más marginados, los nuevos esclavos y semiesclavos tomaron a los negros más adeptos como sus modelos lingüísticos. De esa manera se propagaban las discrepancias entre la lengua de los blancos y las aproximaciones ofrecidas por los africanos, o lo que es lo mismo: los chinos tendían a cometer los mismos errores de adquisición que los *bozales* africanos.

Casi todos los trabajadores chinos embarcados para Cuba y Perú salían por el puerto portugués de Macao, procedentes de la región de Cantón, en el sureste de China. El cantonés es una de las lenguas chinas de mayor complejidad fonética y sintáctica. Las diferencias estructurales entre el cantonés y los idiomas africanos son mínimas, por lo que los chinos encontraron en el habla bozal reflejos de sus propias aproximaciones al castellano, y en particular unas bases sintácticas sorprendentemente similares a su propia lengua nativa.

El idioma cantonés no distingue entre las consonantes líquidas /l/ y /r/, siendo [l] la realización más común para la única consonante líquida. Por tanto, el estereotipo del chino que cambia toda /r/ a [l], tan frecuente en la literatura costumbrista hispanoamericana, se basa en la realidad fonotáctica de las lenguas chinas. En otros casos, sin embargo, se advierte que los “chinos” literarios también convierten la /d/

intervocálica en [l]: *nadie* > *nalie*, *emperador* > *empelaló*, etc., lo cual no responde a los procesos fonéticos de estas lenguas.

En algunos casos conviene desconfiar de las imitaciones literarias del habla de los chinos, ya que para muchos autores lo esencial del “habla de chino” era precisamente el cambio /r/ > [l] en toda posición. Esto da combinaciones como *tlen*, *tlabajo*, *otlo*, etc., (con el grupo inverosímil *tl-*) además de *poble*, *flegar*, etc. En general, sin embargo, las imitaciones literarias del pidgin chino-español de Cuba y Perú coinciden notablemente con las predicciones derivadas del comportamiento fonético del idioma cantonés.

9.7.1.3. *Jive talk* en inglés, bozal en español

A la luz de lo que acabo de exponer a propósito del habla bozal, parece que la forma en que se dobló a los cuervos en la versión de Amadori fue la más lógica y coherente desde el punto de vista de la cultura receptora.

Para trasladar el inglés de los negros sin instrucción, Amadori (desconozco si el traductor, Edmundo Santos, influyó en la toma de esta decisión) recurrió al equivalente lógico y más próximo en lengua española: el español de los negros sin instrucción, el habla bozal, presente desde siglos atrás en la literatura en lengua española, y que, como he señalado, pervivió en Cuba hasta algunos años después del doblaje en español de *Dumbo*.

Aunque escuchar a unos cuervos hablar español “como los chinos” resulta chocante para quien esto escribe, no es seguro que el efecto fuese el mismo para los espectadores argentinos de 1942, quizá sobradamente familiarizados con el bozal y con sus representaciones en la literatura y en el teatro.

En beneficio de la compleción, veamos la transcripción del resto de la escena en inglés y en la versión en español de 1942:

V.O.

[...]

Cuervo Jim: Hey, brother, w-w-wait a minute. Uh, don't go away feelin' like that. We done seen the light. You boys is okay.

Timothy: Please, you've done enough.

Cuervo Jim: Well, but we's all fixin' to help you. Uh, ain't that the truth, boys?

Cuervos: Well, it sure is. Uh, yeah, that! You're right.

Cuervo Jim: You wanna make the elephant fly, don't ya? Well, you gotta use a lot of'chology. You know, psychology. Now, here's what you do. First, you, uh... And then, right after that, you, uh... Use the magic feather! Catch on?

Timothy: The magic feather? Yeah, I gotcha. Dumbo! Look! Have I got it! The magic feather! Now you can fly!

AM

[...]

Cuervo Jim: Oiga, helmano, espélese. No se vayan ese molo. Nosotlos no sabíamos nala¹²³. ¿Quele que seamos amigo?

Timoteo: Por favor, no insista.

Cuervo Jim: Es que, nosotlos te podemos ayudar. ¿No es así, compañelos?

Cuervos: Sí, clalo. Tiene lazón.

Cuervo Jim: Quiele que el elefantito vuele, ¿no es eso? Bueno, hay que usar "piscología", digo, psicología. Esto es lo que tiene que hacel. Primelo tú... esto hay que hacer primero: primero... Y enseguida después de eso...

Cuervo de gafas: ¡Ay!

Cuervo Jim: Usa la pluma mágica, ¿estamos?

Timoteo: ¿La pluma mágica? ¡Ah! Comprendo. ¡Dumbo, mira! ¡La conseguí! ¡La pluma mágica! Ahora podrás volar.

En el tema principal de la película, "*When I See an Elephant Fly*" ("Un elefante volar"), se mantuvieron los mismos criterios de caracterización. La versión original, que conserva el grado característico de agramaticalidad del inglés negro representado, fue interpretada por los mismos miembros del Hall Johnson Choir, mientras que en la doblada los cuervos mantuvieron su peculiar acento chinesco.

"When I See an Elephant Fly"

V.O.

Cuervo de gafas:

Did you ever see an elephant fly?

Cuervo predicador: Well, I've seen a horsefly.¹²⁴

Cuervo gordo: Ah, I've seen a dragonfly.

¹²³ Nótese en esta ocasión el cambio de [d] por [l]. Como quedó explicado al hablar de las características de la lengua bozal, el sonido [l] puede aparecer en lugar de [r] y también de [d].

¹²⁴ Nótese lo ingenioso de la letra original de la canción, repleta de juegos de palabras que aprovechan la polisemia de los vocablos, en este caso la derivada especialmente de la poca flexión del inglés, que permite formar verbos a partir de sustantivos.

Cuervo sombrero de paja: Hee-hee. I've seen a housefly.

Cuervo Jim:

Yeah! I've seen all that too.

I seen a peanut stand and heard a rubber band.

I seen a needle that winked its eye.

But I be done seen about ever'thing,

When I see a elephant fly.

Cuervo: *[Off]*

What'd you say, boy?

Cuervo Jim:

I said when I see a elephant fly.

I seen a front porch swing heard a diamond ring.

I seen a polka-dot railroad tie.

But I be done seen 'bout ever'thing,

When I see a elephant fly.

Da da-da-da

Da-da-da do-do-dow wow

Da da-da-da

Hey, wow

I saw a clotheshorse, he rear up and buck.

And they tell me that a man made a vegetable truck.

Cuervo sombrero de paja:

I didn't see that I only heard.

Cuervo predicador:

Just to be sociable I'll take your word.

Cuervo de rayas:

I heard a fireside chat.

Cuervo predicador:

I saw a baseball bat.

Cuervo gordo:

And I just laughed till I thought I'd die.

Cuervo Jim:

But I be done seen 'bout ever'thing,

When I see a elephant fly.
Bo Sho Ba-da-do-do...

Cuervo Jim y coro:

But I be done seen 'bout ever' thing,
When I see a elephant fly.
With the wind.
When I see a elephant
Fly.

“Un elefante volar”

AM

Cuervo de gafas: ¿Has visto a un elefante volal?
Cuervo predicador: Yo vi volal un puente.¹²⁵
Cuervo gordo: Y yo vi una casa volal.
Cuervo sombrero de paja: Sí, con dinamita.

Cuervo Jim: [*Comienza a mover el pico, pero no hay doblaje.*]

El tiempo vi volal
y lo oí matal.
Vuela el dinelo,
Y lo oí contal.
Pelo nunca vi
ni lo espelo vel
a un elefante volal.

Cuervo: [*Off*]

¿Qué dijo?

Cuervo Jim:

Dije "a un elefante volal".
He oído un ave hablal,
y hasta lecital.
Y sé que agujas
con ojos hay.

¹²⁵ Nótese cómo la traducción en español consigue mantener en gran medida el efecto cómico de la letra original incorporando juegos de palabras equiparables.

Pelo nunca vi
ni velé jamás
a un elefante volal.

Cuervo predicador:

Yo vi un mal muelto,
lo vi matal.

Cuervo de rayas:

Y un pez espada fue quien lo asesinó.
Yo no vi eso,
pero es veldá.

Cuervo predicador:

Y yo siempre hablo con sinceridad.

Cuervo de rayas:

Un ley sin plata vi,

Cuervo predicador:

Y tiene sangle azul,

Cuervo gordo:

¡Y la está usando para esclibil!

Cuervo Jim:

Lo que nunca vi
ni velé jamás,
es un elefante volal.

[Bailan y canturrean a ritmo de jazz.]

Cuervos *[Coro]*:

Lo que nunca vi
ni velé jamás,
es un elefante volal.

¡Volal!

¡Es un elefante volal!

Lo que nunca vi
y ya pude vel,
es un elefante volal.

¡Volal!

¡Es un elefante volal!

Al final de la película, el doblaje retoma el estribillo principal ligeramente modificado. Esta vez lo canta con pronunciación normal una voz de hombre no caricaturizada¹²⁶.

AM

He oído un ave hablar,
y hasta recitar.
Y sé que agujas
con ojos hay.
Lo que nunca vi
y ya pude ver
es un elefante volar.
Volar,
ya pude ver,
ya pude ver,
a un elefante volar,
volar,
a un elefante volar,
volar,
a un elefante volar.

9.7.1.4. *Dumbo* en español, veintidós años después

Más de dos decenios después, el traductor de la primera versión en lengua española de *Dumbo*, Edmundo Santos, volvió a traducir el guión para dirigir él mismo un nuevo doblaje.

En esta ocasión, en lugar de recurrir por segunda vez al habla bozal para caracterizar a los cuervos, Santos decidió dar a cada uno de ellos un acento español diferente. Así, el cuervo predicador y el de gafas hablan con un acento próximo a la variante no marcada habitual en estos doblajes (español “neutro” de Hispanoamérica), el cuervo del sombrero de paja con un acento parecido al cubano, y el cuervo gordo con evidente acento mejicano. Para interpretar al cuervo Jim, el jefe de la pandilla, Santos

¹²⁶ Entiéndase por voz caricaturizada aquélla cuyas cualidades no son reales, sino que están exageradas con fin caracterizador, es decir, para dotar de personalidad específica a un personaje. Es habitual encontrar esta clase de voces en los personajes de reparto (Ámbito 3).

confió en el peculiar talento interpretativo de Florencio Castelló¹²⁷, un actor capaz de sacar partido como pocos al acento andaluz. Santos y Castelló ya habían trabajado juntos anteriormente en el doblaje de otra película de animación de los estudios Disney: *The Aristocats* (1970).

Las magistrales dotes interpretativas de Florencio Castelló siempre hicieron que, aun en escenas corales como ésta, en la que su personaje formaba parte de un grupo, sus memorables actuaciones sobresaliesen y eclipsasen a las del resto de voces que con él compartían secuencia.

En la siguiente transcripción de la escena de los cuervos tal y como la dirigió Santos veintidós años después, he intentado consignar especialmente el característico acento andaluz de Castelló, que le confiere un nuevo sabor y encanto, muy distinto al del doblaje de Amadori. Veámoslo.

ES

Cuervo de gafas: ¡Eh, miren! ¡Miren eso!

Cuervo predicador: Vaya, vaya. Eso sí que es más que extraño.

Cuervo sombrero de paja: Mis ojos lo están viendo y no lo pueden creer.

Cuervo de gafas: ¿No están muertos, verdad?

Cuervo gordo: No. Los muertos no roncan... ¿O roncarán?

[Los cuervos discuten.]

Cuervo Jim: ¿¡A qué viene ehta juerga!? ¡Vamoh, abran campo, vamoh!

Vamoh a ver, chavaleh, digan, ¿qué ocurrencia ocurre aquí?

Cuervo de gafas: No más echa la mirada p'abajo.

Cuervo gordo: Y prepárate para un infarto, “mano”.

Cuervo Jim: ¡Ozú! ¿Caballero, pero quéh lo que veo?

Cuervo sombrero de paja: Anda, despiértalo, chico.

Cuervo de gafas: Y pregúntales qué es lo que están haciendo ahí arriba.

Cuervo predicador: Aha.

Cuervo gordo: Y pa qué subieron.

Cuervo Jim: ¡Vamoh chavaleh, apártense!

¹²⁷ La especialidad del actor Florencio Castelló (Sevilla, 1905) fueron los papeles de andaluz. Castelló disfrutó de merecida fama durante la denominada “Edad de Oro” del cine mejicano, alrededor de 1936. Su faceta de actor de doblaje fue igualmente alabada. Castelló prestó su voz a varios personajes en distintos largometrajes de animación de los estudios Disney y trabajó para la productora Hanna-Barbera en la serie de dibujos animados “Pixie y Dixie”, donde interpretó a Jinks, el lastimoso gato andaluz enemigo de los ratoncitos. Florencio Castelló falleció el 23 de agosto de 1986 en la ciudad de Méjico.

Timoteo: Mmm... Ah, elefantes tintos otra vez.

Cuervo Jim: Dise que soy elefante...

Timoteo: ¿De qué se ríen? ¿Qué andas haciendo tú aquí, en el suelo?

Cuervo Jim: ¿Qué estoy hasiendo aquí en el suelo? ¡Ehte debe dehtar loco!

Timoteo: ¡Ah, vete a volar allá arriba, al árbol!

Cuervo Jim: Oye, tú, roedoh.

Timoteo: ¡Roedor! Escucha, no me confundas, yo soy un gran cirquero.

Cuervo Jim: Y entonces, por ser sirquero, andah eshando maromah aquí arriba de ehte árbol, ¿eh?

Timoteo: No. Yo echo maromas arriba de... ¿Árbol? Dumbo... Dumbo...

Despierta, Dumbo. No mires abajo, pero creo que estamos sobre un árbol.

[Los dos caen a una charca y los cuervos bajan riéndose.]

Timoteo: Bah. No les hagas caso a esos pajarracos. Vamos, Dumbo, tenemos que volver al circo.

Cuervo Jim: ¡Adióh, trapesihta!

[Los cuervos ríen.]

Timoteo: Me gustaría saber cómo fue que nos trepamos a ese árbol. Vamos a ver... ¿Los elefantes pueden trepar? No, no pueden, es absurdo. ¿Habrás saltado? No, tampoco.

Cuervo Jim: ¡Eh, titiriteroh! ¡Quisáh volaron!

En este doblaje, la canción “A un elefante volar” adopta un nuevo estilo, afluencado y “agitado”, puesto que es el cuervo Jim el que la canta, o sea, el “andalucísimo” Florencio Castelló. De nuevo, la siguiente transcripción pretende reflejar la peculiaridad del acento de los cuervos.

“Un elefante volar”

ES

Cuervo de gafas: ¿Tú has visto a un elefante volar?

Cuervo predicador: ¡No, pero vi volar a un pescao!

Cuervo gordo: ¡Y yo vi volar una cometa!

Cuervo sombrero de paja: Y yo un platillo volador.

Cuervo Jim: ¡Digo! Yo también he visto eso.

Yo oí a un ave hablah,
y hasta recitah.
Y sé que agujah con ojos hay.
Pero nunca vi ni ehpero ver
a un elefante volah.

Cuervo [Off]:

¿Qué dise, gitano?

Cuervo Jim:

Dihe que nunca he vihto a un elefante volah.
El tiempo vi volah
y lo vi pasah.
Y mi dinero vi volar
sin aterrizar.
Pero nunca vi
ni ehpero veh
a un elefante volah.

Cuervo predicador:

De tigres voladores
oí hablar.

Cuervo de rayas:

Y volando eran buenos pa' peliar.
Yo nunca loh vi, pero eh veddad.

Cuervo predicador:

Y tú siempre hablas con sinceridad.

Cuervo de rayas:

Un rey sin trono vi.

Cuervo predicador:

Y tiene sangre azul.

Cuervo gordo:

¡Y la está usando pa' escribir!

Cuervo Jim:

Pero nunca vi
ni ehpero veh

a un elefante volah.

[Canturrean y se mueven a ritmo de jazz.]

Cuervo Jim:

Lo que nunca vi
ni ehpero veh,

Cuervos [Coro]:

¡es un elefante volar!
¡Ni lo verán, chicos!
¡Es un elefante volar!

Timoteo: Basta ya, callad. Esto ya es demasiado.

Cuervo Jim: ¡Silensio, caballero! El ratón sirquero noh vaechá un dihcurso.

[...]

Cuervo Jim: ¡Oye, shavah, ehpera! No te vayas así enfadao. Nosotros no sabíamoh na d'eso. ¿Quieres que seamoh amigoh?

Timoteo: Por favor, no insistas.

Cuervo Jim: Pero eh que queremoh ayudal-lo. ¿No eh verdá, primoh?

Cuervos: Claro que sí. [Ininteligible]

Cuervo Jim: Tú lo que quierh eh que el elefantito vuele, ¿no eh eso? Bueno, hay que usar “pihcología”, digo, “pictología”, esto hay que haseh primero: primero... Y despuéh, inmediatamente despuéh...

Cuervo de gafas: ¡Ay!

Cuervo Jim: Usa la pluma mágica, ¿entiendeh?

Timoteo: ¿La pluma mágica? ¡Ah! Entiendo. ¡Dumbo, mira! ¡Mira lo que me han dado! ¡Una pluma mágica! Con ella podrás volar.

Con el vuelo de Dumbo los cuervos a coro retoman el estribillo de la canción, ahora modificado, esta vez sin aire flamenco:

Lo que nunca vi
lo estoy viendo ya,
a un elefante volar.
¡Míralo, ahí va!
¡A un elefante volar!

Al final de la película, se retoma el estribillo, cantado con la pronunciación de la variante no marcada por un coro de voces masculinas y femeninas no caricaturizadas:

Oí a un ave hablar,
y hasta recitar.
Y sé que agujas
con ojos hay.
Lo que nunca vi
ya lo pude ver,
a un elefante volar.
¡Volar!

¡Al fin ya vi!
¡Al fin ya vi!
¡A un elefante volar!
¡Volar!
¡A un elefante volar!
¡A un elefante volar!

¿Cuál de los dos doblajes de esta secuencia es mejor, o cuál de ellos traduce su sentido y –lo que es más importante a mi juicio— su efecto más exacta y adecuadamente? En mi opinión, los dos son excelentes traducciones en ambos planos. El sentido de los diálogos y de la canción se traslada en los dos doblajes con un grado de pertinencia que logra una identidad suficiente entre el sentido de los textos originales y sus versiones, si bien en el plano de los significados es evidente que en la traducción de la canción las versiones en español se toman más libertades, lo cual es algo normal y hasta casi inevitable, dadas las restricciones añadidas que impone la naturaleza particular del texto y su finalidad última, puesto que se trata de una letra escrita para ser cantada sobre una melodía.

En cuanto a la traducción del efecto de la secuencia original, no voy a tener en cuenta las apreciaciones de quienes han entendido que esta escena era racista por el mero hecho de hacer hablar a una panda de cuervos alegres y jactanciosos el inglés de los negros estadounidenses. Extraer semejante conclusión llevaría, por el mismo razonamiento, a censurar el acento neoyorquino de Brooklyn del ratón Timothy, que supondría un desprecio y un grave insulto hacia los habitantes de este barrio de Nueva York, a los que se estaría llamando implícitamente “ratas”. Nadie, que yo sepa, ha

criticado el acento del ratoncito. Muchos, sin embargo, el de los cuervos. ¿A qué responde esa sensibilidad tan susceptible que no oculta su distinto rasero a la hora de emitir juicios de valor? Dejaré que sean otros los que propongan respuestas para esa pregunta.

A mi juicio, la adjudicación de acentos se rige puramente por los estereotipos vigentes en una sociedad en un momento determinado. Creo que el estereotipo del negro descarado, desenvuelto y divertido sigue hoy tan vigente en los Estados Unidos como lo era en la época en que se estrenó *Dumbo*. Son ejemplo de ello el trabajo de actores como Eddie Murphy o Will Smith y la abundancia de series cómicas de televisión protagonizadas por actores negros, muchas de las cuales se han emitido en nuestro país dobladas y con notable éxito, a juzgar por las continuas reposiciones.

No parece descabellado afirmar que en la cultura de habla hispana, el personaje que responde a esas características, encuentra su homólogo, *mutatis mutandis*, en el andaluz estereotípico (más o menos agitanado) en España, y el caribeño quintaesenciado (mulato o negro cubano o dominicano) al otro lado del Atlántico. Ejemplos de la vigencia de estos arquetipos se encuentran todavía con frecuencia en comedias de cine y televisión. Está por ver si el futuro los reemplazará con otros. Percibir en esta clase de convenciones actitudes racistas es, posiblemente, una postura tan lícita como no hacerlo. Sea como sea, el caso es que guionistas y directores de doblaje siguen recurriendo a estos estereotipos con fines cómicos y caracterizadores, y así, como ya señalé, Sebastian, el cangrejo de *The Little Mermaid* posee la personalidad divertida y dicharachera y los rasgos de habla de un negro jamaicano, mientras que Sebastián, su trasunto hispanófono en *La sirenita*, los de un caribeño probablemente cubano, para más señas¹²⁸.

Conduciendo la reflexión de nuevo al terreno de las películas y los doblajes que este estudio comprende, sugiero que esta clase de estereotipos sean considerados como una manera simple pero eficaz de caracterizar a ciertos personajes, generalmente cómicos y comprendidos en lo que he denominado Ámbito 3 (personajes de reparto), para “marcarlos” y, por contraste, distinguirlos de los personajes protagonistas (Ámbito 1), en general no marcados estereotípicamente por usos lingüísticos concretos de una región o una clase social determinados.

¹²⁸ En ambos doblajes: el de 1988, en español “neutro” de Hispanoamérica, y el de 1998, en castellano.

Teniéndolo en cuenta, y por utilizar un término favorito del estudioso de la mediación interlingüística Sergio Viaggio, bastará que el traductor o el director de doblaje busquen en el “paquete hermenéutico” que comparten con el resto de individuos nativos de la cultura de destino para encontrar el estereotipo vigente y mayoritariamente aceptado que sea capaz de traducir y trasladar más eficazmente la idiosincrasia del personaje original.

9.7.2. Los monos y buitres de *El libro de la selva* (1967) y el perro Napoleón de *Los aristogatos* (1970)

En *The Jungle Book* los monos no hablan con un acento particular, pero su rey, el orangután King Louie, sí. El cantante de swing y jazz Louis Prima lo interpretó con la misma estridencia que lo había hecho popular a él. Prima (1910-1978), nacido en Nueva Orleans, destacó como músico, actor, cantante y trompetista. Conocido como el “Rey de los swingers”, su personalidad llamativa y proclive a la exageración coloreó todo su trabajo en el mundo del espectáculo. Como voz del divertido King Louie, en 1967 grabó el memorable “*I Wanna Be Like You*”, que formaba parte de la banda sonora de la película, cuyo éxito le llevó a grabar dos discos de canciones para el sello Disneyland Records: *The Jungle Book* y *More Jungle Book*.

He aquí un fragmento en el que pueden contrastarse los rasgos de habla originales que caracterizan al niño protagonista, Mowgli, a los monos y King Louie.

(Los monos raptan a Mowgli y lo llevan ante King Louie.)

V.O.

Monkey 1: Ha, ha, we got him, King Louie!

Monkey 2: Man, we got him, we got him!

Louie: Ha, ha, ha. So you're the man-cub? Crazy!

Mowgli: I'm not as crazy as you are! Put me down! You cut that out!

Louie: Cool it, boy. Unwind yourself. Do-doot doot-doot do... Now come on. Let's shake, cousin.

Mowgli: What do you want me for?

Louie: Word has grabbed my royal ear, have a banana, that you want to stay in the jungle.

Mowgli: Stay in the jungle? I sure do.

Louie: Good. And ol' King Louie... Bop-boo do-bay doo-boo-do... That's me, can fix it for you. Have two bananas. Have we got a deal?

Mowgli: Yes, sir. I'll do anything to stay in the jungle.

Louie: Well then. I'll lay it on the line for ya.

El habla de los monos de la versión original, aunque algo caricaturizada, no está marcada de manera especial. King Louie, sin embargo, habla como lo haría un *scat man*. En el doblaje, sin embargo, los monos pasan a tener acento caribeño (¿quizá cubano?), posiblemente para cohesionar al grupo de los simios tomando como referencia la forma de hablar con que el cómico mejicano Flavio Ramírez Farfán interpretó al Rey Louie. Seguidamente, la transcripción de la versión en español de la misma escena:

ES

Mono 1: ¡Oye, tú, rey! Te lo trajimos. ¡Aquí lo tienes!

Mono 2: Mira, rey, te lo atrapamos bien atrapao.

Louie: Jajaja. Conque tú eres el cachorro humano, ¿eh? ¡Qué loco está!

Mowgli: No estoy tan loco como tú. ¡Oye, suéltame ya! ¡Ay! ¡Ya verás tú!

Louie: ¡Quieto, muchacho! ¡Desenrédate! Du-dut dut-duut du... A ver, choca la mano, primo.

Mowgli: ¿Y para qué me quieres tú, eh?

Louie: Un rumor vino a mi real oído. Cómete un banano. Que tú quieres quedarte en la selva.

Mowgli: ¿Quedarme en la selva? Seguro que sí.

Louie: Bueno. Pues el rey Louie... Bup-bu du-bay du-buu-du... Que soy yo, puede arreglarte el negocito. Ahora, dos bananos. ¿Y qué? ¿Hacemos el trato?

Mowgli: Sí, rey. Yo haría cualquier cosa por quedarme.

Louie: Entonces, te lo voy a explicar ahora mismo, chico.

La traducción de los acentos originales es aún más liberal en la secuencia de los buitres, también en *The Jungle Book*, hacia el final de la película. ¿Qué hacer para doblar en español a cuatro buitres de marcado acento británico con los que Disney supuestamente pretendió parodiar al cuarteto fabuloso por antonomasia: los Beatles? La solución que Santos encontró para el problema me parece un brillante ejemplo de libertad y licencia aplicada a la traducción, o de eso que en inglés describen como *to think outside of the box*.

Los buitres de la versión original se llaman Buzzie (J. Pat O'Malley), Ziggy (Digby Wolfe), Dizzy (Lord Tim Hudson) y Flaps (Chad Stuart). En el doblaje, y en el

mismo orden, son Despeinao (Florencio Castelló), Dizzy (Francisco Colmenero), Ziggy (Anónimo) y Oxigenao (Carlos Amador Jr.). El acento británico de los buitres en la versión original se transforma en cuatro acentos españoles diferentes en el doblaje. Despeinao, interpretado por Florencio Castelló es el que lleva la voz cantante. Como no podía ser de otro modo, siendo Castelló quien lo dobló, Despeinao habla con el mismo acento andaluz que el cuervo Jim (de la película *Dumbo*) antes que él y que el sabueso Napoleón (de *Los artistogatos*) unos años después. El buitre Oxigenao habla con acento argentino rioplatense, Ziggy a la manera de los cubanos, y Dizzy con acento y expresiones típicamente mejicanas.

Ésta es la transcripción del diálogo original de la escena de la película en que aparecen los buitres por primera vez.

V.O.

Buzzy: Hey, Flaps, what we gonna do?

Flaps: I don't know. What you wanna do?

Ziggy: I got it! Let's flap over to the east side of the jungle! They've always got a bit of action, a bit of a swinging scene. All right?

Buzzy: Ah, come off it! Things are right dead all over.

Ziggy: You mean you wish they were!

Dizzy: Very funny.

Buzzy: Okay, so what we gonna do?

Flaps: I don't know. What you wanna do?

Buzzy: Look, Flaps, first I say, "what we gonna do?", then you say, "I don't know, what you wanna do?", they I say, "what we gonna do?", you say "what you wanna do?", "what you gonna do", "what you wanna"... Let's do something!

Flaps: Okay. What you wanna do?

Buzzy: Oh, blimey, there you go again. The same notes again!

Ziggy: I've got it! This time, I've really got it.

Buzzy: So you got it. So what we gonna do?

Dizzy: Hold it, lads. Look, look what's coming our way.

Flaps: Hey, what in the world is that?

Ziggy: What a crazy looking bunch of bones.

Dizzy: Yeah, and they are all walking about by themselves.

Buzzy: So what we gonna do?

Flaps: I don't know... And now don't start that again!

Ziggy: Come on lads, come one let's have some fun with this little fella, this little blokey.

Flaps: Blimey! He's got legs like a storky!

Buzzy: Like a stork, heh-heh, but he ain't got no feathers, he ain't!

Mowgli: Go ahead. Laugh. I don't care.

Dizzy: What's wrong with him?

Flaps: I think we overdid it.

Dizzy: We were just having a bit of fun, that's all.

Buzzy: Aw, just look at him. What a poor little fella. You know, he must be down on his luck.

Dizzy: Yeah, or he wouldn't be in our neighbourhood.

Buzzy: Hey, new kid, wait a minute, hey!

Mowgli: Just leave me alone.

Buzzy: Oh, come on, what's wrong? You know, you look like you haven't got a friend in the world.

Mowgli: I haven't.

Dizzy: Haven't you got a mother or a father?

Mowgli: No. Nobody wants me around.

Buzzy: Yeah, we know how you feel.

Dizzy: Nobody wants us around, either.

Buzzy: We may look a bit shabby, but we've got hearts.

Dizzy: And feelings, too.

Buzzy: And just to prove it to you, we're gonna let you join our little group.

Flaps: Kid, we'd like to make you an honorary vulture.

Mowgli: Thanks, but I'd... I'd rather be on my own alone.

Buzzy: Uh, now look, kid, everybody's got to have friends. Hey, fellas, are we his friends?

Debido a la variedad de acentos españoles y a lo llamativo de la interpretación andaluza de Castelló, la versión doblada de esta escena es, a mi juicio, mucho menos “plana” que la original, puesto que la variación lingüística introducida le otorga mucho más “colorido”. Discúlpese el empleo tan sinestésico de estos adjetivos, con los que pretendo transmitir una sensación de conjunto, de contenido en términos generales, no precisamente visuales. Quizá la siguiente transcripción de los diálogos (que procura reflejar la pronunciación de los personajes) ayude a entender lo que quiero decir.

ES

Despeinao: Oye, Oxigenao, ¿qué vamoh ha asé?

Oxigenao: Yo no sé. ¿Qué querés haser?

Ziggy: ¡Eh, chicoh! Vamos al barrio bajo, ahí hay siempre relajito del bueno
¿Verdad, despeinao?

Despeinao: ¡Eh un cementerio! Parese que toh ehtán muertoh ahí.

Ziggy: ¡Ya quisiéramos tú y yo que estuvieran muertos!

Dizzy: Ya, qué chistoso.

Despeinao: Bueno, Oxigenao, ¿qué vamoh ha asé?

Oxigenao: Yo no sé. ¿Qué querés haser?

Despeinao: Oye, ehpera, te pregunto “¿qué vamoh ha asé?” Tú contestas “No sé, ¿qué queréh asé?” Y yo te digo “¿qué vamoh ha asé?” Y tú dices “¿qué queréh asé?” ¿Qué vamoh asé? ¡Pues vamoh ha haselo ya de una vez, so permazo!

Oxigenao: De acuerdo, che. ¿Qué querés haser?

Despeinao: ¡Otra veh “qué queréh asé”! ¡Siempre er mihmo cuento!

Ziggy: ¡Ya sé qué! ¡Esta vez sí sé que sé qué!

Despeinao: De acuerdo, ¿y qué vamoh asé?

Dizzy: Párenle, cuates. Miren, échenle un vistazo a lo que viene allá.

Oxigenao: ¡Che! ¿Pero qué diablos es eso?

Ziggy: ¡Caballero! ¡Qué manoho de huesos inflando, mi socio!

Dizzy: ¡Y vienen caminando solos, mano!

Despeinao: ¿Qué vamoh asé?

Oxigenao: Yo no sé... ¡Che, no vashás a empezar otra vez, eh?

Ziggy: ¡Caballeros! ¡Vamos a gosarla toda con ese esqueleto ambulante!
¡Vamos, vamos! ¡Vamos, rápido!

Oxigenao: ¡Miren! ¡Pero si tiene piernas de cigüeña anémica!

Despeinao: Si no le han salío plumah, no puede ser sigüeña.

Mowgli: Bueno, ríanse de mí. No me importa.

Dizzy: ¿Qué le pasará, mano?

Oxigenao: Se nos fue la mano, mano.

Dizzy: Si no más estábamos jugando con el chamaquito.

Despeinao: ¡Ay, pobre shavaliyo! Se le ve mu trihte. Saben, eh que ha de teneh
mu mala estreya.

Dizzy: Eso, o no andaría en este barrio, no.

Despeinao: ¡Eh! ¡Oye, niño! ¡Ven, ehpera!

Mowgli: Déjame en paz.

Despeinao: Bah, ¡vamos chavá! Parese como si no tuviera amigoh ner mundo.
Mowgli: No tengo.
Dizzy: ¿Y no tienes padre ni madre?
Mowgli: No, y nadie me quiere aquí.
Despeinao: Sí, y con nosotroh eh peó.
Dizzy: Nadie nos quiere, ni aquí ni allá.
Despeinao: No semoh mu eleganteh, pero tenemoh corasón.
Dizzy: Y sentimientos nobles.
Despeinao: Y pa demohtrártelo, hemoh acordao admitirte en nuehtro sindicato.
Oxigenao: Pibe, vamos a hacerte sopilote honorífico
Mowgli: Gracias, pero prefiero andar solo.
Despeinao: ¡Eh, niño! To er mundo nesesita teneh amigoh. Sí, señor. ¡Eh, compare! ¿No eh la amihtad lo prinsipah?

Nótese con cuánta eficacia y economía de medios se consigue caracterizar de modo diferente a cada uno de los buitres. La idea que me parece fundamental resaltar es que, igual que para mantener la caracterización del personaje original, para cambiarla apenas es necesario alterar el sentido o el significado originales del guión. Esta escena demuestra que basta contar con actores de doblaje que puedan interpretar convincentemente el acento que se decida dar al personaje y que la traducción introduzca en el texto del guión elementos lingüísticos de finalidad expresiva. A guisa de pequeñas “pinceladas caracterizadoras”, estas adiciones casi siempre son coletillas, interjecciones y apelativos que, por su brevedad, de ninguna manera alargan la intervención del personaje hasta el punto de dificultar la sincronía entre la voz del doblador y la imagen.

Concretamente, en la escena que nos ocupa, los cuatro actores que interpretan a los buitres en el doblaje les dotan de una pronunciación convincente congruente con el resto de rasgos, incluida la entonación, que conforman el acento de cada uno. (Insisto en la opinión de que en las películas de dibujos animados el efecto de un acento prevalece sobre su verosimilitud, y que por eso cualquier acento, ya sea londinense, andaluz o argentino, es igual de aceptable en un buitre parlante de la jungla india.)

De la mano de los rasgos particulares de pronunciación de cada uno, llegan a la traducción las desviaciones de la norma (del estándar) asociadas a ella, como son, en el caso de Despeinao, formas verbales aberrantes como el *semoh de la frase “No semoh mu eleganteh, pero tenemoh corasón” (traducción magnífica de *We may look a bit*

shabby, but we've got hearts) o, en el de Oxigenao, la introducción del voseo y sus propias formas verbales, como cuando pregunta “¿Qué querés haser?” (*What you wanna do?*). En ningún caso la nueva caracterización de los personajes ha precisado manipular el sentido o el significado del guión. Como puede verse, máximos efecto y eficacia con el mínimo de medios y de cambios.

A estos dos aspectos se suma un tercero que, a diferencia de aquéllos, sí comporta una alteración del texto original por amplificación. Se trata de añadir esas palabritas, interjecciones y apelativos a modo de muletillas, que otorgarán mayor naturalidad y realismo aún a la traducción sin alargarla demasiado. Me refiero a palabras como “mano” o “chamaquito”, mejicanismos que emplea Dizzy en varias de sus intervenciones en lugares donde el texto original no ofrece un elemento lingüístico de significado correspondiente. Pueden también deslizarse en la traducción, sin necesidad de añadir unidades al guión, vertiendo lo más idiomáticamente posible, y de acuerdo con la caracterización del personaje, interjecciones como *Hey!* o apelativos como *kid*, que en el discurso rioplatense de Oxigenao se transforman muy apropiadamente en “¡che!” y “pibe”.

A todo lo anterior puede agregarse, por último, el recurso a la traducción libre (no semántica) como elemento caracterizador. Es ésta la opción que otorga mayor margen de maniobra al traductor, pues aquí éste se concede licencia para decir lo mismo que el texto original (o sea, mantener su sentido) de una forma distinta (o sea, desatender la similitud formal), más adecuada al efecto buscado por ser más idiomática.

En nuestro caso, encontramos un ejemplo en el “relajito del bueno” que Ziggy anima a los demás a buscar allí donde el texto original dice “*a bit of action, a bit of a swinging scene*”. Además de descanso y tranquilidad, la palabra “relajo” significa diversión, que es precisamente lo que Ziggy ofrece en inglés a sus amigos, pero es indudable que, una vez decidido que Ziggy hable en el doblaje con acento cubano, resulta mucho más adecuado traducir como “relajito del bueno” que como “un poquito de acción, de ambiente y movimiento”, por ejemplo.

Para terminar, pasemos al doblaje de *The Aristocats* (1970), donde al sabueso Napoleón, feliz habitante de la tranquila campiña londinense, se le colocó el acento andaluz del inconfundible Florencio Castelló.

Dudo que Edmundo Santos hubiese sido capaz de argumentar filológica o traductológicamente la relación entre el inglés con rasgos acentuales del sur de los Estados Unidos (que es lo que habla Napoleón) y la pronunciación andaluza del

español. Es más, pienso que habría juzgado inútil e innecesario tanto hacerlo como rendir explicaciones a nadie al respecto. Probablemente, como director artístico plenipotenciario de las versiones en nuestra lengua de estas películas, su sensibilidad de hablante del español le indicó que el divertido acento andaluz de Castelló le venía al perro como anillo al dedo. O, simple y llanamente, que así quedaba más gracioso. Y tuvo razón. Veámoslo.

(Los perros Napoleon y Lafayette oyen que alguien se aproxima: es Edgar, el mayordomo que ha raptado a los gatos.)

V.O.

Napoleon: Lafayette! Lafayette! Listen.

Lafayette: Oh, shucks, Napoleon. That ain't nothing' but a little ol' cricket bug.

Napoleon: It's squeaky shoes approachin'.

Lafayette: Oh, cricket bugs no wear shoes.

Napoleon: Hush your mouth. Let's see. They're oxford shoes. Size nine-and-a-half. Hole in the left sole, it sounds like.

Lafayette: What color are they?

Napoleon: They are black... How would I know that?

Napoleon: Hey, now the squeakin' has stopped.

Lafayette: I still say it was a little ol' cricket bug.

Napoleon: I'm the leader. I'll decide what it was. It was a little ol' cricket bug.

Lafayette: I'll see ya in the mornin', Napoleon.

En la versión original, Napoleón y Lafayette inglés con rasgos subestándar y un acento reconocible como del sur de los Estados Unidos. En el doblaje, al primero lo interpreta con fuerte acento andaluz Florencio Castelló; al segundo, con voz caricaturizada de acento mejicano, Francisco Colmenero. La transcripción que sigue procura reflejar la pronunciación de Napoleón.

ES

Napoleón: ¡Lafayette! ¡Lafayette! Ehcuha.

Lafayette: Ah, ya, Napoleón, duérmete. No es más que un pobre grillito.

Napoleón: Son sapatoh reshinanteh que se aprosiman.

Lafayette: No, los grillitos no usan zapatos.

Napoleón: ¿Tú qué sabe? Son sapatoh de botoneh der siete y medio. Una suela rota, la izquierda.

Lafayette: ¿De qué color son?

Napoleón: Son neg... ¿Cómo quiereh que sepa eso? Oye, el rechinao ha pasao.

Lafayette: Insisto en que era un pobre grillito.

Napoleón: ¡Yo soy eh jefe! Y soy quien deside lo que tiene que seh. Era un pobre griyito.

Lafayette: Ya duérmete. Hasta mañana, Napoleón.

9.7.3. A propósito del empleo de estereotipos culturales con fines cómicos y caracterizadores

Actualmente los estudios Disney procuran no incluir en los guiones de sus películas nada que pueda ofender a ningún sector o grupo de población. Se descarta, por tanto cualquier chiste, burla y alusión que, por inofensiva que sea su intención, pueda dar pie a reclamaciones y protestas, fundadas o infundadas, por parte de un grupo social¹²⁹. Por este motivo no es fácil encontrar en sus películas más recientes personajes pertenecientes a colectivos minoritarios (inmigrantes o grupos más o menos “marginales”) cuya intervención en la película sea secundaria y suponga simplemente un contrapunto de relajación cómica al interés generado por la trama argumental principal.

No obstante, en las películas que comprende este trabajo no se renunció al humor centrado en las diferencias entre colectivos y en los estereotipos que estos asumen respecto a sí mismos o a otros grupos. Eran otros tiempos. Ello se evidencia, por ejemplo, en la inclusión frecuente de personajes que hablan inglés con acento extranjero, siempre notablemente marcado. Seguramente resultaba gracioso para el nativo angloparlante oír el fortísimo acento italiano del ayudante de cocina Giuseppe en *Lady and the Tramp*. Al lado de estos acentos figuraban también los propios del inglés, como el sureño del tranquilo sabueso Trusty en la misma película, o el británico de la pareja de refinadas ocas inglesas de *The Aristocats*. Estas pronunciaciones funcionaban al menos en dos niveles diferentes. Por un lado, aportaban variedad y realismo a la película al dotar de “universalidad” al elenco de personajes. Por otro, actuaban como elemento humorístico, pues el espectador reconocía el estereotipo que se pretendía evocar y captaba el “guiño” bromista. Recordemos, por ejemplo, la escena de *Lady and the Tramp* en que Butch señala a la perrita protagonista los hogares adonde suele ir a

¹²⁹ Recuérdese que en *Aladdin* se cambió la letra de la canción con la que comienza la película debido a las críticas vertidas por ciertos sectores musulmanes. Por su parte, *The Lion King* fue criticada por presentar a dos malvadas hienas que hablaban inglés con acento, hispano en un caso y negro en el otro.

cenar durante la semana. Con una simpática imitación del acento alemán explica que los lunes va a casa de lo Schultz a comer un delicioso *wiener Schnitzel*, y añade inmediatamente después, imitando el acento irlandés, que los martes acude a casa de los O'Brien, donde le sirven *corned beef*. La escena es graciosa por estar centrada en estereotipos asociados con grupos concretos: el alemán, con su fuerte acento en lengua inglesa y sus contundentes platos regionales de carne, y el irlandés, también con su acento particular y la tradicional ternera en escabeche (*corned beef*).

Imagino que para muchos espectadores estadounidenses los ratones *hillbillies* de la película *The Rescuers* resultaron especialmente cómicos. Del poder cómico del estereotipo asociado a este colectivo da fe una serie tan irreverente e incorrecta como *The Simpsons*, que se permite el lujo de presentar a un personaje, Clitus, y a su familia, típicos *hillbillies* de los pantanos, como un vago sucio, desarrapado y medio tonto, probablemente porque sus padres eran primos. Los guionistas de *The Simpsons* pueden hacerlo porque no engañan a nadie: quieren ser irreverentes y transgresores. Disney podía hacerlo en 1977, pero dudo que hoy se atreviese. De todos modos, como ejemplo de una época que a buen seguro muchos tacharán de insensible y discriminadora, quedaron para la posteridad Mae con su inglés “roto” y Luke, que no se despegaba de su garrafa de aguardiente casero “abrasagaznates”.

Hoy, apelar a estereotipos de esta clase puede provocar millonarios problemas a una productora de la talla de Disney, cuyos productos y decisiones empresariales son analizados con lupa en el mundo entero, con especial saña por los detractores del capitalismo y de la expansión imperialista de la cultura estadounidense, que ven en la compañía uno de sus mayores valedores.

Fuera del entorno cultural norteamericano el poder humorístico de estos personajes estereotipados se rebaja hasta el punto de que gran parte de su efecto cómico suele perderse. Sin embargo, recuérdese de nuevo que este tipo de elementos humorísticos no son del género con el que trabaja el traductor. Dicho de otro modo: el traductor para doblaje poco (a veces nada) puede hacer para trasladar a la cultura que recibe la traducción lo que los personajes representan en su cultura original. Al traductor, en cambio, sí le compete todo lo que estos personajes digan, y en las películas que se estudian en este trabajo abundan, como veremos más adelante, las bromas verbales de base lingüística, como juegos de palabras, dobles sentidos, metáforas y expresiones cómicas. Eso sí que entra dentro del campo de acción del traductor. En la mayoría de los casos (por no decir en todos) puede encontrarse una traducción, si no

óptima, al menos idónea; y en caso negativo, las pérdidas pueden compensarse en otros lugares. Creo que de ello he ofrecido suficientes muestras en las páginas precedentes.

Pautas para la investigación y la docencia

- La transformación de acentos en los doblajes al español de los “Clásicos Disney” afecta exclusivamente a los personajes de reparto, integrados en el Ámbito 3, y no a los personajes protagonistas y secundarios.
- El doblaje elimina los acentos originales de los protagonistas o secundarios cuando pertenecen a una de las dos grandes variantes del inglés, a saber: estadounidense o británico. Por el contrario, el doblaje en algunos casos conserva o procura reproducir el acento original si el personaje habla inglés con acento extranjero.
- El doblaje elimina la distinción entre héroes y villanos merced a su acento, británico para estos, estadounidense para aquéllos. En el doblaje unos y otros hablan la variante “no marcada”, es decir, el español “neutro” de Hispanoamérica.
- El único criterio por el que parece regirse la elección de acentos sustitutivos en el doblaje es el gusto y la sensibilidad del director de doblaje, determinados por los estereotipos de caracterización lingüística vigentes en la cultura destinataria del doblaje en el momento en que éste se realiza.
- La transformación de acentos parece tener un único fin aparente, a saber, conservar o aumentar el efecto, cómico en todos los casos analizados, del acento original que se sustituye.
- El propósito humorístico de estos acentos justifica su inverosimilitud, tanto en las versiones originales como en sus doblajes. Igual de inverosímil es que un buitre de la jungla india hable inglés con acento londinense, que español con acento andaluz.

SUPLEMENTO AL CAPÍTULO

SP 9.1. La variación lingüística en *Peter Pan*

Peter Pan, el personaje central de la película (Ámbito 1), habla el estándar estadounidense. Los niños de la familia Darling Wendy (Ámbito 1), John y Michael (pertenecientes ambos al Ámbito 2), hablan inglés británico estándar por razones de coherencia argumental.

Hook, villano de la película y némesis de Peter Pan, habla una variante del inglés británico. Nótese los elementos lingüísticos marcadamente británicos, resaltados con letra gruesa, en la siguiente intervención del Capitán:

V.O.

Captain Hook: **Blast** that Peter Pan! If I could only find his hideout, I'd trap him in his lair. But where is it? Mermaid Lagoon? No, we've searched that. We've combed Cannibal Cove. Here! No, no, no, no. That's Indian terr--- But wait! Those redskins know this island better than I do **me** own ship.

“*Blast!*” es una interjección coloquial propia del inglés británico que puede traducirse como “¡Maldición!”, mientras que la forma *me* es una variante del determinante posesivo *my* muy común en los hablantes de nivel cultural y/o social medio y bajo de algunas regiones de Gran Bretaña.

Como he señalado anteriormente, la mayor variación lingüística se da en el Ámbito 3, propio de los personajes de reparto. Así, los niños perdidos hablan inglés con acento americano muy marcado, los piratas de Hook inglés subestándar con fuertes acentos de distintos países, y los indios... los indios hablan inglés “como los indios”.

De todos estos diferentes tipos de habla posibles en la lengua inglesa, el doblaje en español sólo traduce (o reproduce) el habla de los indios. Los demás se pierden, pues para traducirlos se recurre indistintamente a lo que denomino español “neutro” de Hispanoamérica, que funciona como variante no marcada en los doblajes.

SP 9.2. La variación lingüística en *Pinocchio*

En esta película todos los personajes hablan inglés americano salvo, como es de esperar, los villanos.

Pinocho y Pepito Grillo, los protagonistas (Ámbito 1), hablan un inglés trufado de expresiones inequívocamente americanas. La marioneta le dice a Geppetto: *Gee, you're funny!* El grillo le dice al hada madrina, que lo ha vestido impecablemente a

golpe de varita mágica: *Well! Ho-ho-ho! My, my! Mmm! Say, that's pretty swell. Gee... thanks! But... don't I get a badge or something?* El hada madrina, por cierto, también habla un inglés con marcado acento americano.

El pillo Lampwick, personaje amigo de Pinocho, perteneciente al Ámbito 3, también habla la variante no marcada con un registro claramente coloquial: *"Me neither, but they say it's a swell joint; no schools, no cops. You can tear the joint apart and nobody says a word"*.

El inglés de los tres personajes malvados de la película (de Ámbito 2 y 3) presenta mayor variación: Honest John habla un inglés americano algo anglicado; el siniestro cochero que lleva a los niños a la Isla de los Juegos habla inglés británico con rasgos subestándar, algunos propios del *cockney* londinense; por último, el gitano Stromboli habla inglés con fuerte acento italiano, como ya expliqué.

La variación lingüística del original se pierde en el doblaje en español, que neutraliza los acentos regionales, corrige los rasgos de habla subestándar y dobla todos los diálogos en español pretendidamente neutro.

SP 9.3. La variación lingüística en *Robin Hood*

El caso de *Robin Hood* es bastante inusual. Téngase en cuenta que, por razones de congruencia histórico-argumental y para evitar anacronismos, todos los personajes debieran haber hablado inglés británico. Si bien varios de los actores que prestaron su voz a algunos de los personajes medievales eran británicos, los estudios Disney decidieron confiar también las voces de otros a actores estadounidenses, muchos de los cuales eran caras y voces conocidas del público por su trabajo en películas y series de televisión ambientadas en el Salvaje Oeste. Dado que Colón no descubrió el Nuevo Mundo hasta cuatro siglos después de que Robin Hood y sus alegres camaradas se hiciesen fuertes en el bosque de Sherwood, no deja de ser sorprendente el cóctel de acentos servido por la versión en lengua inglesa. Robin Hood, el héroe protagonista, habla inglés británico, mientras que Little John, su compañero de andanzas, emplea inglés americano. Lady Cluck, la aya de la doncella Marian, habla inglés con acento escocés (*"Oh, Marian! What a bonny wee bunny!"*, dice en una ocasión). El león que encarna al príncipe John, ridículo villano de la película, habla un exquisito inglés británico (con la voz de Peter Ustinov), mientras que personajes como Friar Tuck, el Sheriff de Nottingham y los alguaciles Trigger y Nutsy se expresan con acento y maneras más propias del medio rural del suroeste de los Estados Unidos que de la

Inglaterra medieval. Este efecto deliberado fue reforzado con la elección del famoso cantante *country* Roger Miller como voz de Allan A-Dalle, el gallo juglar que canta y relata la historia.

Igual que en los casos anteriores, la variación lingüística vinculada a acentos regionales que presenta el original se pierde en el doblaje en español, que no la traduce y recurre, como es habitual, al español “neutro” de Hispanoamérica como variante única y uniformadora.

SP 9.3.1. El francés en Robin Hood

Un aspecto lingüístico propio del idiolecto de Prince John, tanto en la versión original de la película como en su doblaje en español, es el uso esporádico de expresiones francesas para afectar sofisticación y refinamiento. Esto, que a primera vista puede parecer una licencia caprichosa de los guionistas, posee sin embargo una base rigurosamente histórica, pues se sabe que durante la época que sirve de marco al mito de Robin Hood (mediados del s. XIII) la aristocracia inglesa se expresaba en anglonormando, hábito que pervivió durante siglos y repercutió en el posterior desarrollo de la lengua inglesa que daría lugar al inglés actual.

En el doblaje dirigido por Edmundo Santos no siempre se mantienen las expresiones originales en lengua francesa. Veamos un par de ejemplos.

(Prince John se felicita por haber urdido un plan para atrapar a Robin Hood.)

V.O.

Prince John: Hiss, this is a red-letter day. A “coup d’etat” to coin a Norman phrase.

ES

Príncipe Juan: Ja, ja. Hiss, éste va a ser un gran día, una inolvidable fecha en que consumaré mi astuto plan.

Nótese que se elimina la expresión metafórica en francés y la referencia histórica a los normandos, un toque de verismo histórico del guión original.

(Prince John agradece los cumplidos que le dirige Little John, que se ha disfrazado de noble francés.)

V.O.

Prince John: Du savoir faire il y a, n'est ce pas, Hiss?

ES

Príncipe Juan: Ja, ja. Tiene gran estilo, ¿eh, Hiss? Savoir faire, como dirían los franceses, n'est-ce pas, Hiss?

Obsérvese que la traducción es aproximadamente el doble de larga que el texto original. Santos explicita, explicándolo, el origen francés de la expresión, algo que la versión original no hace. Esta forma de traducir es posible debido a que la cámara se desliza hacia Hiss y deja fuera de plano a Prince John, cuya voz sigue oyéndose en *off*.

SP 9.4. La variación lingüística en *The Rescuers*

En los diálogos de esta película, la última en la serie cronológica de las que abarca este estudio, se advierte un deseo de reflejar con mayor realismo distintas variantes contemporáneas de la lengua inglesa, si bien puestas en boca de animales, como era habitual en las producciones de la Disney¹³⁰.

Con *The Rescuers*, una historia de argumento moderno y muy actual a las puertas de los años ochenta, los estudios Disney decidieron alejarse de los mundos de cuento y fábula y, por una vez, hacer una película caracterizada por mayores dosis de realismo.

El comienzo de *The Rescuers* presenta al espectador la *Rescue Aid Society*, una especie de Organización de las Naciones Unidas ratonil (emplazada, de hecho, en el interior de la sede de la ONU en Nueva York).

A una asamblea de urgencia convocada en uno de sus recovecos acuden ratoncitos representantes de distintas nacionalidades, que saludan en inglés con acento extranjero al ratón conserje que los recibe, Bernard, protagonista de la película. La ratita alemana, por ejemplo, se dirige a Bernard en alemán con estas palabras: *Danke, gut, Bernard*. El presidente de esta asamblea de roedores habla con acento británico, lo cual es frecuente en estas películas cuando se desea dar un aire distinguido a un personaje.

El doblaje conservó los rasgos de habla caracterizadores de estos personajes de Ámbito 3, y así los ratones representantes de cada país pasan por delante de Bernardo saludándolo cada uno en su idioma. La ratoncita alemana dice las mismas palabras que

¹³⁰ Con el resurgimiento de los estudios en 1989 gracias a *The Little Mermaid*, sobrevino también un cambio en la naturaleza de los personajes protagonistas de los largometrajes de la compañía, que —salvo en contadas excepciones, como *The Lion King*— pasaron a ser mayoritariamente humanos.

en el original. El acento británico del presidente de la asamblea, sin embargo, y como era de esperar, no se conserva, aunque en el doblaje su dicción es clara y su tono solemne y algo pomposo, cualidades prosódicas mediante las cuales, como he explicado, se busca evitar un déficit de caracterización.

Es evidente el contraste entre la forma como se expresa el conserje Bernard, que habla inequívocamente el estándar estadounidense, y el acento y la distinción con que se expresa el presidente de la asamblea. Sin embargo, en la versión de Edmundo Santos, esta diferencia desaparece, pues a ambos personajes se les hace hablar la variante el español “neutro” que funciona como variante “no marcada” en estos doblajes.

También es interesante señalar que en el doblaje desaparece el acento extranjero (húngaro, recordémoslo) de la protagonista femenina, la ratita Miss Bianca, que en la versión original en lengua inglesa se expresa con unas corrección y propiedad que contrastan con la sencilla espontaneidad del inglés del ratón Bernardo. Esta diferencia de extracción social expresada mediante el uso de la lengua hace más tierno si cabe el enamoramiento progresivo de los dos ratoncitos, y busca subrayar que el amor traspasa las barreras sociales. En el doblaje, sin embargo, ambos miembros de la pareja hablan la variante “neutra” no marcada, que elimina de un plumazo las diferencias de clase que el guión original ponía de manifiesto.

De nuevo es en el ámbito de los personajes de reparto (Ámbito 3) donde encontramos un ejemplo más sabroso de variedad lingüística; en este caso, el habla *hillbilly*.

En el inglés de los Estados Unidos, un *hillbillie* es una persona de escasa educación y formación que vive en el campo prácticamente aislado del desarrollo de los pueblos y ciudades. A los *hillbillies* se los supone rústicos y poco inteligentes, esto último como consecuencia de su también supuesta costumbre de emparejarse con parientes.

En *The Rescuers* encontramos la versión ratonil del *hillbilly* de las zonas pantanosas del sur de los Estados Unidos, cuya forma de hablar imita la atribuida a sus semejantes humanos. Así, estos ratoncitos de las marismas utilizan expresiones como “*Bufferin’ catfish!*” (el *catfish*, siluro en español, es un pescado de consumo muy corriente en el sur de los Estados Unidos), o dicen cosas como “*Dag-nabit! Let’s cut out the jawin’ and get a-goin’!*”, que, junto con el fuerte acento sureño, son la base de su caracterización.

En esta ocasión en el doblaje se hizo un esfuerzo evidente por traducir la forma de hablar particular de estos personajes. He aquí dos ejemplos.

(Una intervención del ratón hillbilly Luke.)

V.O.

Luke: Hey cousin¹³¹, you look like you could use a swig of this. It's good for what ails ya. There, where you folks from, anyway?

ES

Lucas: Oye, compadre, parece que necesitas un trago. Pa' todo mal, mescal; pa' todo bien, también. ¿De dónde vienen ustedes?

Nótese en el doblaje la pronunciación relajada de la preposición “para”, que lleva a la desaparición de los últimos sonidos, y el pareado a costa del mescal.

(Una intervención del ratón hillbilly Deadeye.)

V.O.

Deadeye: Hee-hee when ol' Gramps gets head-up his nose gets plumb out of joint.:

ES

Deadeye: Cuando el abuelo se entusiasma se le apachurran las narices.

En este caso, la nota caracterizadora se logra en el doblaje con el verbo “apachurrar”, forma popular del verbo “despachurrar”.

No en todos los casos se consiguieron traducciones caracterizadoras tan eficaces. Por ejemplo, el citado “*Dag-nabit! Let's cut out the jawin' and get a-goin'*”, que se tradujo por un neutro “¡Diablos, menos conversación y más acción!”, o la exclamación *Bufferin' catfish*, que dio lugar a un castizo “¡El cielo me ampare!”.

Otro elemento que caracteriza el estilo de *The Rescuers* y que evidencia la intención de los guionistas de presentar un lenguaje de corte realista es la inclusión en el guión de modismos y expresiones variopintas propias del lenguaje coloquial informal.

En las intervenciones de Orville, el alocado albatros que lleva a la pareja protagonista hasta Devil's Bayou, encontramos múltiples ejemplos. He aquí algunos con la traducción ofrecida por el doblaje, la cual, como se verá, tiende a traducir el

¹³¹ Nótese que Luke llama a Bernard “cousin” (primo). Otro detalle que insiste en la supuesta endogamia de los hillbillies, todos primos unos de otros.

sentido del texto antes que su significado exacto, para lo cual no acude necesariamente a modismos del español.

<u>V.O.</u>	<u>ES</u>
I'm as fit as a fiddle, buster!	Escucha, amiguito, estoy en perfecta condición.
You just keep your shirt on. (<i>Orville intenta tranquilizar a Bernardo, que tiene miedo a volar</i>)	No se preocupe, amiguito.
Mayday! Mayday!	¡S.O.S! ¡S.O.S!
Great balls of fire! (<i>Orville ve a la malvada Medusa acercarse hacia él a toda velocidad montada en su lancha</i>):	¡Frena ya! ¡Frena!

SP 9.5. La variación lingüística en *The Aristocats*

Como he señalado anteriormente, Duchess, una gata aristocrática, y Thomas O'Maley, un gato callejero y aventurero forman la pareja protagonista de esta película cuya acción se desarrolla en Francia. La primera habla con un marcado acento francés que resalta su condición de gata refinada, mientras que el segundo, un seductor de buen corazón, habla inglés estadounidense, lo normal en los personajes protagonistas pertenecientes al Ámbito 1.

Dentro del Ámbito 2 aparece el villano, el mayordomo Edgar, que habla inglés con acento británico (¡como corresponde a su aviesa condición según el ideario Disney!). Los gatitos de Duchess, sin embargo, hablan inglés americano, como es habitual en los personajes infantiles del Ámbito 2.

En el Ámbito 3 encontramos personajes de reparto como Napoleón, un sabueso (trasunto de Trusty, el sabueso de *Lady and the Tramp*) que vive en el campo y habla con fuerte acento sureño norteamericano, y la alocada pareja de ocas británicas turistas formada por Amelia y Abigail Gabble que tienen el acento propio del estándar británico y se refieren constantemente a sus maneras británicas (*We British like to keep things proper*).

En el doblaje la variación lingüística es mínima. Duquesa y Thomas O'Maley hablan la variante “neutra” no marcada del español Hispanoamericano. Aunque ambos hablan con idéntica corrección, los actores que los doblan se encargan de señalar sus

distintas personalidades con las calidades que transmiten con sus voces: de tono suave, educado y refinado en el caso de ella, y más socarrona, confiada, seductora y masculina en el de él.

También hablan la variante no marcada Edgar, los gatitos y las ocas Gabble (aunque en su caso se mantuvieron las referencias a su origen británico):

V.O.

Amelia: What beautiful countryside, Abigail. So much like our own dear England.

ES

Amelia: ¡Ay, qué hermoso paisaje el de aquí! Cómo se parece al de nuestra amada Inglaterra.

Sin embargo, vuelve a ser en personajes pertenecientes al Ámbito 3 donde el doblaje despacha acentos con mayor arbitrariedad, posiblemente para suplir la pérdida de la variación lingüística en los otros dos ámbitos. Así, el acento francés de Duchess en la película original lo exhibe la yegua Frufú en el doblaje, aunque la palma se la lleva el perro Napoleón, cuyo cómico acento sureño estadounidense se torna acento andaluz.

SP 9.6. La variación lingüística en *101 Dalmatians*

Por congruencia argumental, dado que la trama se desarrolla en Londres, los personajes pertenecientes a los ámbitos 1 y 2 de esta película (Perdita y Pongo, la pareja de dálmatas protagonistas, sus amos, la criada y la malvada Cruella Deville) hablan inglés británico estándar. Es en el ámbito 3 donde, una vez más, vuelve a concentrarse la variación lingüística.

Los cachorros de la pareja protagonista hablan inglés estadounidense estándar, los distintos animales de granja que ayudan a los protagonistas (un caballo, una vaca, una oca, un perro de raza collie, un perro labrador, un gato, etc.), inglés británico estándar, y Horace y Jasper, los cacos a los que Cruella encarga el robo de los cachorros, inglés subestándar con marcado acento británico y cuajado de términos argóticos, evidentes en intervenciones como: “*Go on, get out of here or I’ll black your the other **peeper***”, donde el término en negrita – que dio “ojo” en la traducción— sustituye al común *eye*; o en “*We’re getting plenty of **boodle***”, donde el término en negrita –que dio “plata” en la traducción— es sinónimo argótico de *money*.

En la versión española dirigida por Edmundo Santos todos los personajes sin distinción hablan la variante “no marcada” (español “neutro” de Hispanoamérica) habitual en estos doblajes. No obstante, es evidente la intención de trasladar a la traducción algo del modo de hablar característico de Horace y Jasper, la pareja de ladrones. Quizá porque Edmundo Santos entendiese esta clase de películas como productos educativos para público infantil que no comprendería un lenguaje tan restringido o simplemente no debería ser expuesto a él, la lengua de germanías de los cacos no se hizo un hueco en el doblaje en español. Aún así, son evidentes algunos tímidos esfuerzos por reproducir parcialmente la jerga de estos personajes, puesto que en su caso se trata de un rasgo principal de caracterización (lingüística). Veamos algunos ejemplos.

(Jasper y Horace matan el tiempo en su guarida. Jasper lanza dardos contra un retrato.)

V.O.

Jasper: Watch me pot his Lordship smack on the conk! Ha ha ha ha. How's that for callin' 'em eh? Ha ha ha ha!

En la primera oración del fragmento pueden señalarse tres palabras que evidencian sin lugar a dudas que el tono del discurso del personaje es informal y el registro bajo: *to pot*, utilizado metafóricamente como “clavar” cuando sus significados más corriente son plantar (una flor en una maceta, por ejemplo) y meter en las troneras las bolas del juego de billar durante una partida de billar; el adverbio *smack*, propio del coloquio informal; y el término argótico *conk*, propio del inglés británico y que puede traducirse al castellano como “napias”. Veamos cómo se trasladó esto al doblaje.

ES

Gaspar: ¡Eh, camarada! Fíjate cómo voy a clavar a su eminencia¹³² el coco. ¡Le clavé la mocosá! ¿Viste?

En este caso la primera oración traduce la correspondiente de la intervención original, pero a ésta la acompaña una segunda que no es traducción de nada, sino aclaración de la primera. El traductor decidió remplazar la información original (*How's that for callin'*

¹³² Nótese que con este tratamiento la traducción convierte al retratado en cardenal o miembro de la jerarquía eclesiástica.

‘em eh?) por una glosa explicitadora cuyo objeto es aclarar el uso metafórico y coloquial de la palabra “coco” como sinónimo de “cabeza”, y relacionarla con el sustantivo de origen metonímico “mocosa”, cuyo significado se esclarece gracias a la imagen del dardo clavado en la nariz del retrato, pero que probablemente no se habría comprendido sin ella.

Precisamente el término “mocosa” es un magnífico ejemplo de la dificultad de comprensión intrínseca de todas las jergas –grupales, profesionales, etc.— cuyo propósito es siempre que sólo las personas pertenecientes al grupo entiendan qué se está diciendo y que las no iniciadas en sus prácticas y costumbres no lo logren.

(Jasper bebe a gollete de una botella y Horace, que está comiendo un bocadillo, le pide un sorbo.)

V.O.

Jasper: Now Horace, this hogwash ain’t fit for a bloke like yourself. Besides, you’d get crumbs in it, you cabbage head!

Horace: All right! Guzzle the whole works. I hope it gives you collywobbles.

Además de marcas comunes del subestándar como el uso de la forma contracta *ain’t* y del sustantivo *bloke* (“tipo” o “tío”, para referirse a un hombre en el inglés coloquial británico), en este fragmento aparecen el verbo *to guzzle* (atiborrarse de alcohol) y la expresión *collywobbles* (tener canguelo o estar muy nervioso), que de nuevo marcan inequívocamente el tipo de discurso que utilizan estos dos personajes. Veamos cómo lo recogió la traducción.

ES

Gaspar: No, camarada. Este alcohol de madera no está hecho para gargantas finas como la tuya. Además, le echas migajas porque eres muy bruto.

Horacio: Bueno, trágatela tú solo. Pero ya verás cuando te dé “delirio de entremés” por borracho.

“Alcohol de madera” es como se tradujo la palabra *hogwash*, que en el argot británico y estadounidense significa una bebida alcohólica aguada. *To guzzle* fue vertido como “tragar” y *collywobbles* como “delirio de entremés”. De nuevo se ponen en boca de patanes expresiones cultas, aquí la latina *delirium tremens*, aunque en este caso, rizando

el rizo, se introduce un chiste en la intervención del personaje, a quien se le hace confundir *tremens* con “entremés”.

Como cualquier argot, la jerga lumpen que hablan Jasper y Horace se caracteriza, grosso modo, por la generación rápida y constante de neologismos que asimilan nuevos significados de forma igualmente rápida y constante. Esta polisemia de frecuente origen metafórico o metonímico plantea problemas de comprensión cuya solución requiere conocer la jerga y su funcionamiento o poseer una alta capacidad de abstracción y de relación.

¿Es razonable o realista esperar esta capacidad en un niño? Evidentemente, los realizadores de la película no dudaron en utilizar argot británico para caracterizar a Horace y Jasper. Entonces, ¿por qué en el doblaje se eliminó el argot casi por completo? Quizá Edmundo Santos, movido por esa actitud paternalista que suele impregnar sus doblajes, decidió resolver una vez más todas las dificultades lingüísticas para ahorrar a los espectadores de lengua española cualquier problema de comprensión posible.

SP 9.7. La variación lingüística en *Dumbo*. El acento de Timothy Q. Mouse

En la versión original de esta película el ratoncito Timothy Q. Mouse habla inglés con un acento neoyorquino de Brooklyn imposible de pasar por alto. De entre los rasgos de pronunciación que lo caracterizan¹³³, resaltaré dos, que son los que con mayor frecuencia y más claramente se repiten en las intervenciones del ratón a lo largo de la película:

- aparición del diptongo [ɔi] en sustitución del sonido [3:]. Así, palabras como *birds*, *work* o *circus* pasan a pronunciarse [bɔidz], [wɔik] y ['sɔikəs];
- pérdida de la [r] post vocálica común en el inglés estadounidense. El inglés de Brooklyn es *non-rhotic*, lo cual hace que, por ejemplo, la palabra *star* se pronuncie [sta:] en lugar de [sta:r], como cabría esperar, o que la erre de *circus* también desaparezca: ['sɔikəs].

Teniendo en cuenta estas dos notas de fonética, intente el lector oír en su mente la siguiente transcripción de una escena de *Dumbo* con el acento correspondiente.

¹³³ Sobre el habla de Nueva York, véase especialmente Newman (2005). También, el estudio socioingüístico centrado en los Estados Unidos realizado por Labov (1973), de espectro mucho más amplio.

V.O.

Timothy: All right, you wise birds. This has gone far enough.

Jim Crow: Quiet, gentlemen. The Reverend Rodent is gonna address you.

Timothy: You oughta be ashamed of yourselves. A bunch of big guys like you... pickin' on a poor little orphan like him. Suppose you was torn away from your mother when you was just a baby... Nobody to tuck you in at nights... No warm, soft, caressin' trunk to snuzzle into. How would you like to be left out alone... in a cold, cruel, heartless world? And why? I ask ya, why? Just because he's got those big ears, they call him a freak. The laughingstock of the circus. Then when his mother tried to protect him... They threw her into the clink. And on top of that, they made him a clown!

Socially, he's washed up. Ah, but what's the use of talkin' to you coldhearted birds? Go ahead. Have your fun. Laugh at him. Kick him, now that he's down.

Go on! We don't care. Come on, Dumbo.

Ninguno de los dos doblajes que la película *Dumbo* tuvo en lengua española dio al ratoncito Timoteo un acento especial. En ambos habla la variante “neutra” del español de Hispanoamérica. Tampoco se introdujeron en su idiolecto particular elementos que caracterizan su habla particular en la versión original, como el empleo de formas subestándar, evidentes en el fragmento transcrito (*you was*, incorrecto, en lugar de *you were*), o de términos argóticos (*clink*, trasladable al castellano como “talego” o “trullo” como sinónimo de *jail* o cárcel).

AM

Timoteo: ¿No les da vergüenza lo que están haciendo? Unos grandotes como ustedes burlándose de un pobre huerfanito. Piensen si cualquiera de ustedes hubiera quedado sin madre siendo apenas una criatura. Sin calor, sin una cariñosa trompa que lo acaricie. ¿Les gustaría encontrarse solos en un mundo cruel y sin corazón? ¿Y por qué, pregunto, por qué? Sólo por esas orejas grandes lo llaman fenómeno. ¡El hazmerreír del circo! Cuando su madre quiso defenderlo, la encerraron. Y para colmo, lo hicieron payaso. Ha muerto para la sociedad. ¿Pero de qué sirve hablarle a gente sin corazón? Sigán, diviértanse, ríanse de él. No se va a defender. ¡Aprovechen! No nos importa. Vamos, Dumbo.

ES¹³⁴

Timoteo: ¡Debería darles vergüenza comportarse así! Unos grandulones como ustedes burlándose de un pobre huerfanito. ¿Cómo se sentirían ustedes si se hubieran quedado sin mamá siendo bebés? Sin la ternura y el amor de una madre que los acaricie y los arrulle en las noches para dormirlos. ¿Les gustaría encontrarse solos en este mundo cruel y sin corazón? ¿Y todo por qué? Yo se los diré. Sólo por esas orejas grandes lo llaman fenómeno. Todos se burlan de él en el circo. Y cuando su madre quiso defenderlo, la golpearon y la encarcelaron. Y no conformes con eso, lo rebajaron a payaso. Para la sociedad, ha muerto. Oh, ¿pero de qué sirve hablarles a ustedes, que no tienen corazón? Sigán burlándose de él, diviértanse. ¡Pateen al hombre caído, háganlo! No nos importa. Vámonos, Dumbo.

SP 9.8. La variación lingüística en *Lady and the Tramp* (o a cada raza su acento)

Los guionistas de *Lady and the Tramp* tomaron una decisión que dio a la película un colorido y una variedad extraordinaria: hacer que cada animal hablase inglés con el acento que correspondiera al lugar de procedencia de su raza. Esto hizo de la película un auténtico mosaico de acentos que, naturalmente, obligó al traductor a plantearse qué hacer para conservar la rica variación lingüística original. Aunque la pareja protagonista formada por Lady, una refinada perrita cóquer spaniel, y Butch, un perro callejero, habla inglés estadounidense estándar (que se traslada siempre a los doblajes como español “neutro” de Hispanoamérica), aquí, igual que en la posterior *The Aristocats* (1970), que intentó repetir el éxito de *Lady and the Tramp* con un gato arrabalero y una gata refinada de la alta sociedad, el macho protagonista se expresa en un registro coloquial de tono informal mientras que la hembra utiliza un inglés también coloquial pero más formal. Para ilustrarlo, he aquí la transcripción de la escena de la película en que Butch se pasea por primera vez por el barrio de Lady:

V.O.

Butch: Well, **Snob Hill**. Ha! [*To pigeons.*] **Hi, gals. How’s pickin’s? Pretty slim, eh? Yeah, I’ll bet** they’ve got a lid on every trash can. Uh-oh. And a fence around every tree. I wonder what the leash and collar set does for excitement.

¹³⁴ Interesa señalar que Edmundo Santos tradujo el guión de *Dumbo* en ambas ocasiones. Primero para el doblaje dirigido por Luis César Amadori, estrenado en 1942, y después, en 1964, para el dirigido por el propio Santos. Como se verá, las traducciones son parecidas, pero en absoluto idénticas, lo que puede deberse a que Santos reutilizó su propia traducción de 1942 en el redoblaje de 1964.

Elementos como los resaltados con letra gruesa son los que en el guión original dan al habla de Butch su poder caracterizador.

El doblaje *La dama y el vagabundo*, dirigido en 1955 por Edmundo Santos, evidencia la intención de trasladar a la traducción rasgos caracterizadores de igual efecto. Veámoslo:

ES

Golfo: Hey. La alta sociedad. [A unas palomas.] Hola, niñas. ¿Qué dice el buche? ¿Raquíto, eh? ¡Con razón! En este barrio no existen los basureros. Y han cercado todos los árboles. Je. Eh..., no se los vayamos a humedecer.

Obsérvese cómo con el saludo “¡Hola, niñas!”, y con palabras como “buche” o “raquíto” consigue el doblaje reproducir el sentido de la intervención y el efecto expresivo del habla desenvuelta y confiada de Butch, bien es cierto que a costa de cambiar el significado del original. (Sin embargo, no siempre la traducción reprodujo tan escrupulosamente la actitud del perro, que constantemente llama *Pidge* –pichón, palomita— a Lady en la versión original en lengua inglesa, mientras que en el doblaje lo mismo se tradujo por “preciosa” o “Reinita”, que resulta menos informal y atrevido y mucho más tierno y cariñoso.)

Nótese que la traducción del fragmento dista mucho de ser exacta, aunque funcione sin problemas en el contexto particular de la escena y en el general de la película entera. “*Bet they got a lid on every trash can*” se tradujo muy libremente como “En este barrio no existen los basureros”, una información que ni siquiera puede inferirse a partir del guión.

La observación “*I wonder what the leash and collar set does for excitement*” se omite, y es sustituida por “Eh..., no se los vayamos a humedecer”, que es una explicitación del sentido de la información inmediatamente anterior: “*And a fence around every tree*”.

Repasemos el resto del elenco de personajes para ver qué particularidades presentaba el habla de cada uno de ellos y qué se hizo al respecto en el doblaje.

*Jock*¹³⁵

Jock es un terrier escocés que, como correspondería a su raza si los perros realmente hablasen, habla inglés con una evidente pronunciación escocesa y ciertas marcas de léxico, como los calificadores *wee* y *bonnie*, que le son típicas: “*It’s a bonnie-dog great day!*”.

Una mañana, Jock encuentra a Lady triste y preocupada porque su dueña ha dejado de prestarle atención. El terrier escocés explica a su amiguita con estas palabras que no debe preocuparse, pues es natural que su ama ahora sólo piense en el bebé que espera:

V.O.

Jock: Well, now, **lassie**, I wouldn’t **a-worry my wee head** about that. Darling is expecting a **wee bairn**.

Las palabras del ejemplo resaltadas con letra gruesa (además de los rasgos prosódicos propios del inglés hablado en Escocia, imposibles de recoger en la transcripción) denotan la procedencia del perrito. En el doblaje de 1955 se hizo hablar a Jock sin ninguna marca de acento extranjero, mientras que en el redoblaje de 1997 se le hizo arrastrar las erres, un rasgo que no pocos espectadores asociarían con la representación del acento “alemán” o incluso del “ruso”, puesto que también se ha atribuido tradicionalmente a personajes de esas nacionalidades en otros doblajes.

En los dos doblajes en lengua española el ejemplo anterior se tradujo desprovisto de localismos caracterizadores como sigue:

ES

Jock: Lo que quiere decir, niña, es que Linda está esperando un pequeñín.

¹³⁵ A pesar de que éste es el nombre con el que se dirigen a él los demás personajes, durante una discusión del terrier con Butch, conocemos que su nombre verdadero es otro: Heather Lad O’ Glencairn.

V.O.

Jock: Aye, and we’ve no need for mongrels and their radical ideas. Off with ya, now! Off with ya! Off with ya!
 Tramp: Okay, Sandy.
 Jock: The name’s Jock.
 Tramp: Okay, Jock.
 Jock: Heather Lad O’ Glencairn to you!

Ambos doblajes eliminan este nombre, dado que no mantienen el origen escocés del perro. Edmundo Santos sustituye la intervención original por el texto “¡Señor don Jock, que no somos iguales!”, mientras que Giaccardi y Kerekes traducen en 1997 por “¡Y no te queremos en este barrio!”. Conviene señalar que en el mundo anglosajón Jock y Sandy son nombres arquetípicos “sinónimos” de “escocés”.

EG

Jock: Lo que intenta decirte, reinita, es que Linda está esperrando un niño.

Trusty

Trusty es un sabueso que ha perdido el olfato. En la versión original habla con acento del sur de los Estados Unidos. Tanto en el doblaje de 1955 como en el de 1997 su voz es caricaturizada y sin acento extranjero.

Peggy

Peggy es una coqueta perrita cantante de raza Lhasa Apso que malvive entre las calles de la ciudad y la perrera. En la versión original habla con ceceo y un notable acento estadounidense con rasgos de habla subestándar (“*They don’t mean no harm, my dear*” / “*There ain’t nohing wrong with it, deary*”). En el doblaje de 1955 su acento pasa a ser francés, con las típicas erres pronunciadas como ges, aunque su habla recoge elementos del coloquio informal (V.O.: *Gee, thanks!* / ES: ¡Gracias, pollo!). En el redoblaje de 1997 pierde acento y ceceo y sólo conserva su voz sensual.

Bull

Bull es un bulldog callejero que habla inglés británico (utiliza expresiones como *blimey!* y apelativos como *bloke*, típicamente británicos) con ligero acento *cockney* y rasgos subestándar. En los dos doblajes habla en español estándar sin acento extranjero y con voz caricaturizada.

*Gatos siameses*¹³⁶

La pareja de gatos siameses cantan un memorable número musical en inglés con fuerte acento extranjero que probablemente desea imitar el de los inmigrantes del Asia oriental afincados en Estados Unidos. En el doblaje de 1955 hablan arrastrando las erres, mientras que en el redoblaje de 1997 hablan “como los chinos” pronunciando erres como eles, y diciendo cosas como “Leche pala tú y también pala ti”.

¹³⁶ De nombre Si y Am en la versión original. Se trata de un evidente juego de palabras alrededor del país llamado Siam y del adjetivo “siamés”, que se aplica a los gatos persas.

Castor

El castor que ayuda a Reina a quitarse un bozal no tiene un acento especial en la versión original en lengua inglesa, si bien su habla presenta elementos subestándar propios del registro coloquial informal. En ambos doblajes habla español correcto.

Dachsie

Dachsie es un perro salchicha que en la versión original inglesa habla con acento alemán. En el doblaje de 1955 habla con acento extranjero, arrastrando las erres y alargando las aes. En el de 1997 habla sin acento con voz caricaturizada.

Toughie

Toughie es un chucho que habla inglés con marcado acento estadounidense, términos argóticos y rasgos de habla subestándar. Su habla es normal y sin acento en el doblaje de 1955 y caricaturizada en el redoblaje de 1997.

Boris

Boris es un galgo ruso que constantemente cita a Gorky y habla con acento extranjero en la versión original de la película, cometiendo algún que otro error gramatical, arrastrando las erres, pronunciando las [w] como [v], y dirigiéndose a Lady con cariñosos apelativos en ruso. En el doblaje de 1955 arrastra las erres, mientras que en el redoblaje de 1997 su acento es muy leve, acaso perceptible como una tendencia a pronunciar como simples las vibrantes múltiples. En los dos doblajes se mantuvieron los apelativos en ruso.

Pedro

Pedro es un chihuahua que tanto en la versión original como en los dos doblajes habla con fuerte acento mejicano.

Para terminar esta sección, transcribo la escena del encuentro de Lady con los perros vagabundos de la perrera. Obsérvese como el habla de cada uno de ellos según el guión original no deja duda acerca de su carácter y personalidad.

V.O.

Toughie: Well, well, look youse guys, Miss Park Avenue herself.

Bull: Blimey, a regular bloomin' "debutante"!

Toughie: Yeah, and pipe the crown jewel she's wearin'!

Bull: Yeah. What ya in for, sweetheart? Puttin' fleas on the butler?

Peggy: All right, all right, you guys. Lay off, will ya?

Toughie: Ah, what's the matter, Peg?

Bull: We was only havin' a bit of sport, we was.

Peggy: Well, can't you see the poor kid's scared enough already?

Boris: Pay no attention, my little "orchechornya".

Peggy: That's right, dearie. They don't mean no real harm.

Boris: Is like Gorky says in Lower Depths. Quote: "Miserable being must find more miserable being. Then is happy". Unquote.

Peggy: Boris is a philosopher.

Boris: Besides, little "bublichki", wearing license here... That is like waving, you should excuse the expression... red flag in front of bull.

Lady: My license? But what's wrong with it?

Peggy: There ain't nothin' wrong with it, dearie.

Boris: Confidential. Is not one dog here would not give left hind leg for such a knick-knack.

Peggy: That's your passport to freedom, honey. Without it...

Bull: Hey. Hey, hey, youse guys, look.

Toughie: Poor Nutsy is takin' the long walk.

Lady: Where is he taking him?

Toughie: Through the one-way door, sister.

Lady: You, you mean he's...

Bull: Oh, oh, well, a short life and a merry one.

Seguidamente ofrezco la transcripción de la misma escena según el doblaje en español “neutro” de Hispanoamérica de 1955. Como se podrá ver, la forma de hablar de cada personaje es mucho más neutra y, por tanto, menos caracterizadora. No obstante, la pérdida de los matices lingüísticos caracterizadores presentes en el original se suple en algunos casos con los matices paralingüísticos particulares que el actor de doblaje confiere a su personaje al interpretar su voz en lengua española.

ES

Toughie: ¡Hey! ¡Miren, muchachos! ¡Es la princesa del dólar en persona!

Bull: Miren, una señorita de sangre azul. Jajaja...

Toughie: Trae las alhajas de la corona real.

Bull: ¿Por qué te encerraron, encanto? ¿Le echaste pulgas al mayordomo?
Juajajá

Peggy: ¡Basta! ¡Basta ya de burlas! ¡Déjala tranquila!

Toughy: Oh, ¿qué te pasa, Peki?

Bull: ¿Qué hay de malo que nos divirtamos un poco?

Peggy: ¿Qué no ven que la pobre está ya muerta de miedo?

Boris: No les hagas caso, pequeña *ochichornia*.

Peggy: Tiene razón, querida. Estos no son tan malos como aparentan.

Boris: Es como dice Gorki en su famosa obra. Dice: “Los miserables buscan otros más miserables, para sentirse felices”.

Peggy: Boris es... filósofo.

Boris: Además, querida *bublichky*, traer tu placa aquí es tanto como... ¿cómo te diría yo...? Invitarlos a que te hagan burla.

Reina: ¿Mi placa? ¿Qué tiene de malo?

Peggy: Nada tiene de malo, querida.

Boris: Confidencialmente, cualquiera de los de aquí daría su pata derecha por tener su placa.

Peggy: Con ella saldrás libre, pero sin ella...

Toughy: ¡Oye..., miren, miren ese pobre! No sabe adonde lo llevan.

Reina: ¿Adónde lo van a llevar?

Toughy: A un lugar de donde nunca regresa.

Reina: ¿Qué...? ¿Que-que lo van a...?

Bull: Ah, bueno, el muerto al pozo, y el vivo al gozo

10. TRADUCCIÓN PARA DOBLAJE Y ADAPTACIÓN

Si consideramos que un texto meta debe ser aceptable y aceptado por los pequeños lectores, el traductor debe realizar todos los cambios que considere oportunos cuando supone que al niño le faltan una serie de conocimientos que por su poca experiencia no posee [...]. No podemos defraudarlo ni ir en contra de sus expectativas, dejando en el nuevo texto referencias que él no entiende, lo cual no quiere decir que no ampliemos sus horizontes y sus conocimientos de esas otras realidades [...].

Pascua (2001: 43)¹³⁷

La cita que abre este capítulo se refiere a la traducción de literatura infantil, pero la considero igualmente pertinente para otros tipos de traducción, incluido el doblaje. Pascua pone de manifiesto la necesidad de adaptar la traducción a los conocimientos que el traductor presupone en su destinatario, algo que para los traductores profesionales, sea cual sea el género de textos con el que trabajen, es el pan de cada día. Sólo puede pasar por alto esta norma una traducción cuyo objetivo primordial sea precisamente evidenciar la procedencia extranjera del texto original a fin de resaltar las diferencias entre la cultura que lo ha producido y la que lo recibe como traducción; es el caso de las traducciones filológicas, por ejemplo. En el resto es de esperar que las traducciones sean necesariamente “infieles” allí donde serlo se precise para garantizar que el receptor comprende correctamente y sin interferencias todo lo que debe comprender. Decidir el “qué” y el “cuánto” suele ser responsabilidad (y muy importante) del traductor. El “cómo” se plasma en las distintas formas en que aquél altera o adapta los significados del texto original a fin de que el sentido sustancial y el máximo de matices pertinentes de éste pasen a la traducción.

Grosso modo, puede afirmarse que las alteraciones adaptadoras que introduce un traductor en un texto obedecen fundamentalmente dos propósitos: facilitar la comprensión del sentido original en el texto traducido y hacer éste aceptable.

En el ámbito de las primeras están incluidas la naturalización y la simplificación. En la traducción para doblaje, las adaptaciones naturalizadoras buscan trasladar al guión traducido un elemento lingüístico del guión original (en realidad su significado, su función, su efecto, su valor connotativo o cualquier combinación de estos aspectos) sustituyéndolo por otro propio de la cultura de destino o más natural (más cercano, menos extraño) al público destinatario. El intercambio se establece entre elementos informativamente equiparables y no comporta necesariamente pérdida de información.

¹³⁷ Citado en Lorenzo (2008: 101).

A menudo la traducción de ciertos tipos de referentes culturales puede resolverse con esta clase de adaptaciones.

Las adaptaciones simplificadoras buscan sencillamente producir una traducción fácil de comprender (o de disfrutar, que viene a ser lo mismo). A tal fin se elimina o se transforma cualquier elemento cuya comprensión, en opinión del traductor, pueda plantear dificultades al destinatario de la traducción. Creo que este tipo de alteraciones, que siempre comporta pérdida de información, denotan una actitud protectora y paternalista, difícilmente reconciliable con el propósito de ayudar a que los receptores de la traducción amplíen sus horizontes y sus conocimientos de otras realidades, por parafrasear a Isabel Pascua.

Estrictamente dentro del ámbito de la aceptabilidad se encuentran las adaptaciones eufemizadoras. Persiguen producir una traducción que no genere rechazo en su destinatario y actúan sobre cualquier unidad lingüística cuya traducción directa esté estigmatizada en la cultura receptora, fundamentalmente palabras tabú. Las más corrientes son los insultos, el lenguaje vulgar, el lenguaje sexual y de las funciones reproductora y excretora del organismo, además de cualesquiera otros elementos lingüísticos marcados circunstancialmente con características inaceptables.

Por último, existe otro género de alteraciones que aparentemente no obedecen a ningún propósito adaptador específico y suponen alejamientos injustificados del original, cuyo sentido y finalidad en ocasiones llegan a traicionar. Considero que una adaptación es “caprichosa” cuando es innecesaria porque una traducción directa del texto original no habría comportado pérdidas de significado ni dificultad de comprensión del sentido, ni habría planteado dificultades de sincronía.

El presente capítulo está organizado en dos partes. En la primera presento y analizo fragmentos de algunos Clásicos Disney que ilustran los cuatro tipos de adaptaciones que he señalado: naturalizadoras, simplificadoras, eufemizadoras y caprichosas. La segunda consta de cuatro “suplementos”, en cada uno de los cuales estudio un caso extenso de traducción relacionado con el asunto de este capítulo. Así, analizaré los dos doblajes de una de las escenas más jugosas de *Lady and The Tramp* por el gran número y la diversidad de ejemplos de adaptación que contiene, comentaré un ejemplo muy ilustrativo del modo en que la interpretación de un actor de doblaje tuvo que adaptarse a las exigencias de la sincronía, descubriré un caprichoso cambio de sexo en el doblaje de *Bambi* y trataré el problema de la traducción de los nombres propios, donde además de introduzco la noción de “elasticidad de la traducción”.

10.1. Adaptaciones naturalizadoras

Como señalé antes, este tipo de adaptaciones consiste en sustituir un elemento del guión original por otro propio de la cultura de destino o que resulte más conocido para los destinatarios de la traducción. Los ejemplos no escasean en las películas que abarca este estudio. Veamos algunos.

10.1.1. La historia naturalizada en Alicia en el país de las maravillas

Probablemente a ningún espectador normal del doblaje en español de *Alice in Wonderland* (y con “normal” me refiero a uno con un pobre o rudimentario conocimiento de la lengua y la cultura inglesas y, sobre todo, ajeno al mundo de la traducción) le resulte extraño que el genovés Cristóbal Colón sea mencionado no una, sino dos veces en ocasiones distintas. Sin embargo, el espectador ducho en estratagemas traductorales enseguida presentirá que “hay gato encerrado”. Semejantes alusiones le harán sospechar en su fuero interno que un elemento cultural anglosajón se ha travestido de hispánico por obra de la astuta mano del traductor del guión. Y no se estará equivocando.

Veamos la primera instancia en que esto ocurre. Se trata de la escena que abre la película: Alicia escucha aburrida una lección de historia que le lee su hermana.

ES

Hermana de Alicia: *[Ininteligible]*... Las tres carabelas, la Niña, la Pinta y la Santamaría, y tras de una navegación de más de dos meses por mares desconocidos, en la gloriosa mañana del doce de octubre descubrió el Nuevo Mundo Cristóbal Colón. Este acontecimiento conmovió profundamente a Europa, dando a Colón la gloria de su inmortal hazaña, que fue premiada con largueza por la corona de España. Los Reyes Católicos...

Aunque no es imposible que a los niños ingleses se les haga estudiar el papel crucial de la corona de España en el descubrimiento de América, sí parece bastante improbable que este fragmento formase parte del guión original, especialmente si se tienen en cuenta dos cosas: que esta película se basa en un cuento escrito en 1865 por un inglés que a buen seguro no pensaba en lectores de habla hispana, y que la película es un guión adaptado y escrito en los Estados Unidos que se estrenó en 1951. Estas pistas son suficientes para que el traductor perspicaz sospeche con fundamento que la mención a

Colón y a su gesta es un añadido exclusivo del doblaje dirigido por Edmundo Santos. La versión original revela el acierto:

V.O.

Sister: ...leaders, and had been of late much accustomed to usurpation and conquest. Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria, declared for him, and even Stigand... Alice!¹³⁸

Los personajes que menciona la hermana de Alicia durante la lectura son los hermanos Edwin y Morcar, condes de Northumbria, quienes junto al arzobispo Stigand urdieron un plan para instaurar un gobierno en Inglaterra dirigido por Edgar Atheling. Sus esfuerzos, sin embargo, no lograron contener el avance normando. La victoria del duque Guillermo de Normandía (luego Guillermo I de Inglaterra, el conquistador) en la batalla de Hastings el 14 de octubre del año 1066, señaló el comienzo del largo período de dominación normanda en la isla.

Es evidente que los responsables del doblaje, entendiendo que el público de habla hispana seguramente ignorase todo lo concerniente a este episodio particular de la historia inglesa, y que probablemente tomase su sucinta mención en la película por un fragmento de una novela cualquiera de caballerías, se permitieron la licencia de sustituirlo por otro propio de la cultura hispánica.

En esta ocasión se ofreció a los espectadores del doblaje una escena que transmitía solamente lo sustancial de la original, a saber: que la hermana de Alicia, actuando como su preceptora, le está leyendo un episodio de la historia nacional, y no una novela de condes y tronos usurpados. Respetado lo sustantivo, los detalles se volvieron accesorios, dado que eran irrelevantes para el público receptor del doblaje, distinto de aquel para el que los guionistas de los estudios Disney escribieron en primer lugar. Automáticamente, cualquier episodio célebre de historia antigua que se conociese por igual en España e Hispanoamérica (las comunidades destinatarias del doblaje) podía resolver la traducción. Pocos mejores que el descubrimiento del Nuevo Mundo.

Más adelante volvió a recurrirse a Colón. En esta ocasión el genovés es mencionado por el chiflado *dodo*, que navega sentado sobre las patas de un tucán por el océano de lágrimas que ha provocado Alicia. Este insólito lobo de mar aparece por primera vez en la película cantando:

¹³⁸ Hermana: ...jefes, y hacía ya muchos años que venían sucediéndose usurpaciones y conquistas. Edwin y Morcar, condes de Marcia y Northumbria respectivamente, declararon en su favor, e incluso Stigand... ¡Alicia! [Mi traducción]

V.O.

Dodo:

Oh, the sailor's life is the life for me.
How I love to sail on the bounding sea.
And I never, never ever do a thing about the weather,
For the weather never ever does a thing for me.
Oh, a sailor's life is a life for me,
Tiddle um dum pom pom dum de dee!
And I never ne... Ahoy! And other nautical expressions! Land ho, by Jove!

Lo que interesa comentar en esta ocasión es la traducción de la parte del final fragmento que he subrayado. En el doblaje en español se oye lo siguiente:

ES

Dodo:

Marinero soy y en la mar nací.
En la mar me crié y en la mar viví.
Y yo nunca me mareo,
pues me gusta el bamboleo
porque yo soy marinero y en la mar nací.
Marinero soy y en la mar nací,
trala-ram, pam-pam, trala-ram...
Y yo nunca me mareo... ¡Allá! O como dijo Colón: ¡Tierra a la vista!

“¡Allá! O como dijo Colón: ¡Tierra a la vista!” es, pues, la traducción que se propone en este doblaje para “*Ahoy! And other nautical expressions! Land ho, by Jove!*”. “*Ahoy!*” es una exclamación marinera que se puede traducir al español como “a la vista”, por ejemplo en expresiones como “¡Barco a la vista!” (*Ship ahoy!*). “*Ahoy! [...] Land ho, by Jove!*” puede traducirse casi palabra por palabra como “*¡Por Júpiter! ¡Tierra a la vista!*”. Sin embargo, el que no aparece por ninguna parte en esta intervención del *dodo* es Colón, y es ahí donde los responsables del doblaje actuaron con absoluta libertad. Si se establecen correspondencias entre las unidades de traducción que presenta este fragmento (siempre arbitrarias, pues en la práctica se delimitan a medida que se traduce) parece evidente que, por eliminación, “O como dijo Colón” ocupa en el doblaje el lugar de “*And other nautical expressions!*” en el original (que puede traducirse literalmente como: “¡Y demás expresiones marineras!”).

Si se hubiese querido mencionar a Colón en el original nos hubiésemos encontrado una expresión del tipo: “*As Columbus said!*”, pero no fue así. De nuevo, los traductores de la versión doblada eligieron apartarse del guión original y sustituir un elemento accesorio por otro que, manteniendo una finalidad claramente caracterizadora (a fin de cuentas, se trata de conferir al *dodo* el mayor aire marinero posible), acerca el personaje a la cultura de raíz española volviéndolo émulo de Colón.

Antes de pasar a comentar ejemplos de otras películas, detengámonos brevemente en éste:

V.O.

Alice: Oh, if I hurry back I might even be home in time for tea! Oh, would Dinah be happy to see me!

ES

Alicia: Si me doy prisa llegaré a casa a la hora de la merienda. ¡A Diana le dará tanto gusto verme!

Nótese que en la intervención original se alude a la hora del té (*I might even be home in time for tea*), que en el Reino Unido indica ese momento del día en que, entrada la tarde, se toma esta bebida¹³⁹. Como en los países de cultura hispana no se tiene esta costumbre, la traducción menciona el mismo momento del día de otra forma, natural en el ámbito de la cultura hispana: “la hora de la merienda”.

Lo sustancial del fragmento no es que Alicia desee regresar a casa para beber una taza de té, sino que la niña prevé estar de vuelta no demasiado tarde, en algún momento posterior al almuerzo pero previo a la cena. A la hora de merendar, para que nos entendamos. Transformando el té en merienda se logra naturalizar un elemento extranjero y se consigue una buena traducción.

Veamos a continuación un ejemplo bastante más sutil que los anteriores. No me extrañaría que muchos alumnos de traducción pasasen por alto la necesidad de naturalizar uno de los elementos de la siguiente intervención procedente de la película *The Sword in the Stone*.

¹³⁹ *Tea* también ha pasado a significar “cena” en el inglés coloquial popular actual, por lo cual con la expresión “*time for tea*” puede hacer referencia asimismo a la hora de la cena o a la última comida del día.

(El mago Merlín propone un conjunto de materias que debiera estudiar su pupilo.)

V.O.

Merlín: Oh, yes, yes, very good. That's, that's... No, no, no, I... I mean a, a, a real education. Mathematics, History, Biology, Natural Science, English, Latin, French. No. When! When! Blast it all! When! *[Hablando a un azucarero.]* Impudent piece of crockery... Boy, now... You can't... You can't grow up without a decent education, you know.

ES

Merlín: ¿Ah, sí? Muy bien, muy bien... ¡No, no, no, no! Me refiero a educación verdadera. Matemática, historia, biología, ciencias naturales, inglés, latín, español... ¡Basta! ¡Para, para! Ya. Demonio, ¡para! ¡Imprudente pedazo de cacharro! *[Al azucarero.]* Bien. Hijo, no puedes, no puedes crecer sin una buena educación. ¿No crees?

Obsérvese que en el completo programa de materias que Merlín propone para Grillo en la versión original se incluye el estudio de tres lenguas: la propia (el inglés), una lengua clásica (el latín) y otra extranjera (el francés). Lógicamente, en el doblaje la lengua propia de los personajes pasa a ser el español, cambio que se recoge en la traducción, donde Merlín recomienda al chico que estudie, además de latín, inglés (como lengua extranjera, se entiende) y español (por ser la lengua materna de los personajes en la ficción que presenta el doblaje).

Me parece interesante señalar que si bien al adaptar de forma naturalizadora en los cuatro casos que he comentado se consiguen traducciones más esmeradas, no hacerlo no hubiese planteado graves problemas de comprensión. En el primer caso, los espectadores del doblaje hubieran tomado a Edwin y Morcar por personajes históricos o novelescos de la cultura inglesa. En el segundo, no hubiera pasado nada por traducir “¡Por Júpiter!” en lugar de por “Como dijo Colón”. En el tercero, incontables películas antes que ésta han enseñado a los hispanohablantes que la hora del té pertenece al espacio de la tarde. En el cuarto, se hubiera sobreentendido la inclusión de la lengua española en el plan de estudios de Grillo. Aun así, opino que fue un acierto traducir como se tradujo.

10.1.2. Adaptaciones simplificadoras

A continuación presento tres ejemplos de esta clase de alteraciones que denomino “simplificadoras”. Creo que su análisis y comentario evidencian que su propósito primero es producir un guión traducido “fácil de digerir”. Se trata de traducciones que rebajan la dificultad del original tal y como la percibe el traductor, que se erige en juez de la capacidad de comprensión de los espectadores a los que se dirigirá el doblaje y adapta la traducción según su criterio. A mi juicio, las adaptaciones simplificadoras manifiestan una actitud paternalista y protectora por parte del traductor.

En los ejemplos que voy a plantear este tipo de cambios no afecta principalmente a referentes culturales o elementos propios de la cultura de origen, sino más bien a elementos de lo que podría llamarse “cultura general” que se consideraron aceptables para el público medio en el guión original de la película, pero quizá abstrusos para los hispanohablantes.

Vamos a ver en el doblaje español de *The Aristocats* dos curiosas simplificaciones, ambas relacionadas con la música y la lengua francesa. En el primer caso el francés Maurice Chevalier canta en inglés el tema principal de la película, cuya letra, por ambientarse la trama en Francia, oportunamente incluye versos y estrofas enteras en francés. Aquí la reproduzco:

The Aristocats

Which pets' address is the finest in Paris?

Which pets possess the longest pedigree?

Which pets get to sleep on velvet mats?

Naturellement, the Aristocats!

Which pets are blessed with the fairest forms and faces?

Which pets know best all the gentle social graces?

Which pets live on cream and loving pats?

Naturellement, the Aristocats!

They show aristocratic bearing when they're seen upon an airing.

And aristocratic flair in what they do and what they say.

Aristocats are never found in alleyways or hanging around

The garbage cans where common kitties play,

Oh, no!

Which pets are known to never show their claws?

Which pets are prone to hardly any flaws?

To which pets do the others tip their hats?

Naturellement, the Aristocats!

Aristocats, ils sont toujours, même quand ils font un petit tour.

Toujours précieux là où ils vont, ils sont fiers d'eux éducation.

Dédaignant les ruelles, ils préfèrent les bars aux poubelles

Dont se contentent, trop vulgaires, les chats d'égouttière.

Ah, poisse!

Quels Miaou reprouvent les gros mots?

Quels chats chouchous s'estiment sans défauts?

Et d'avant qui les autres chats tirent leur chapeau ?

Mais naturellement...

Mais naturellement, voyons.

Oh, mais naturellement,

Les Aristocats!

Ofrezco a continuación la letra escrita por Edmundo Santos para el doblaje y cantada por Carlos Petrel.

Los aristogatos

¿Qué gatos son en París de más postín?

¿Qué gatos son de fino pedigrí?

¿Cuáles son de rancia tradición?

Naturellement, los Aristogatos.

¿Qué gatos son los de porte más pomposo?

¿Y cuáles son los de pelo más sedoso?

Los que van a ver al peinador.

Naturellement, los Aristogatos.

Demuestran su aristocracia cuando se mueven con gracia.

Se les ve su alto rango sobre todo al caminar.

Jamás van por tejados donde rondan los malcriados
ni se mezclan con los gatos de arrabal.
¡Oh, no!

¿Qué gatos son de alta educación?
En un cojín dormitan su ron-ron.
¿Cuáles son de la alta sociedad?
Naturellement, los Aristogatos.

Son los mininos elegantes, educados y galantes,
gatos muy civilizados que jamás comen ratón.
Y no van por los barrios donde rondan los malcriados
ni se mezclan con los gatos de arrabal.
Oh, la-la!

¿Qué gatos son los que van al *manicure*
y usan también perfumes y rapé?
Y en coche van a pasear por Champs Elysée.
Naturellement,
mais naturellement, voyons!
Oh, mais naturellement,
los Aristogatos.

Como se puede comprobar, el tema en español sustituye las últimas dos estrofas, íntegramente en francés en el original, por otras dos nuevas escritas para la ocasión, las cuales, no obstante, mantienen los mismos cuatro últimos versos en francés. Probablemente se juzgó que el público hispanohablante no sería capaz de entender el sentido de dos estrofas en francés. Sin embargo, ¿acaso el público estadounidense de la época del estreno de la película (1970) entendía el francés mejor que el de habla hispana? Lo ignoro, pero opino que esos versos en francés se incluyeron en la versión original no tanto para ser entendidos como para dar un aire de sofisticado afrancesamiento a la canción.

El caso es que, ya fuese movido por el deseo de “proteger” a los destinatarios del doblaje, o por un perfeccionismo que le empujó a escribir de principio a fin una nueva letra para la melodía en su querida lengua, Edmundo Santos evitó al público

hispanohablante cualquier confusión y le regaló una canción original que cualquiera podría entender.

Mas adelante en la misma película encontramos un segundo caso de adaptación simplificadora. Adelaida, la refinada dueña de los gatos, recibe en su dormitorio a Georges, un alocado vejestorio de abogado que es su amigo íntimo. Uno de los gatitos acciona un gramófono que hace sonar “*L’amour est un oiseau rebelle*”, de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, y al oír la melodía Georges comenta:

V.O.

Georges: Adelaide, that, that music, it’s from Carmen, isn’t it?

La mención del título de la famosa ópera se convierte en el doblaje en:

ES

Georges: Adelaida, esa música es de tu ópera, ¿no es cierto?

La traducción de Santos suprime el título de la ópera y adelanta una información que en el original se suministra inmediatamente a continuación, a saber: que Adelaida fue cantante de ópera y que Carmen fue su papel favorito.

V.O.

Georges: Adelaide, that, that music, it's from Carmen, isn't it?

Madame: That's right. It was my favorite role.

Georges: Yes, yes! It was the night of your grand premiere that we first met, remember?

Madame: Oh, indeed I do.

El doblaje, sin embargo, tampoco aclara que Adelaida interpretase a Carmen:

ES

Georges: Adelaida, esa música es de tu ópera, ¿no es cierto?

Adelaida: Sí, Georges, es mi ópera favorita.

Georges: ¡Ah, sí! Fue la noche de tu gran debut, cuando por primera vez te vi.

Adelaida: Ah, sí, lo recuerdo, Georges.

¿Por qué suprimió la referencia a *Carmen*? ¿Quizá porque se pensó que el público hispanohablante, al contrario que el estadounidense, no entendería la mención de la famosa ópera de Bizet? ¿Acaso por motivos de sincronía visual?

Veamos otro ejemplo flagrante de adaptación simplificadora (“anti-sofisticaciones”), esta vez en *Alicia en el país de las maravillas*. En esta escena, Alicia ha menguado y no es más alta que una oruga. Unas flores con las que se encuentra se interesan por ella, no sin cierto recelo:

V.O.

Rose: Just what species, or shall we say, genus, are you, my dear?

Alice: Well, I suppose you call me a *genus, humanus*, eh... Alice!

Nótese que en el original Alicia se inventa un nombre científico (*genus humanus*). Para ello emplea el latín, que es el idioma utilizado en biología para clasificar a los seres vivos según la familia y la especie a la que pertenezcan. Veamos cómo se simplifica esto en el doblaje.

ES

Rosa: Dinos, de qué especie o, digamos, género, provienes, querida.

Alicia: Pues, supongo que soy del género humano... Alicia

¿Acaso se pensó que el público hispanohablante no entendería un latín tan sencillo a pesar de ser el español una lengua romance? No obstante, prácticamente a continuación otra flor llama despectivamente a Alicia “*mobile vulgaris*”, que sí se mantiene en latín en el doblaje, posiblemente porque el significado de la expresión se esclarece acto seguido:

V.O.

Snap-dragon: Aha! Just as I suspected! She’s nothing but a common *mobile vulgaris*!

Flowers: Oh no!

Alice: A common what?

Snap-dragon: To put it bluntly: a weed!

ES

Dragón: ¡Ajá! ¡Ya me lo sospechaba! No es más que una simple *mobile vulgaris*.

Flores: ¡Ay, no!

Alicia: Una simple ¿qué?

Dragón: Hablando claro, una hierba.

10.1.3. Adaptaciones eufemizadoras

En el capítulo dedicado a la traducción de los insertos de texto (págs. 383 y ss.) ya vimos cómo en todos los doblajes conservados de *Snow White and the Seven Dwarfs* se tradujo el término *scullery maid* (fregona) mediante soluciones eufemísticas a pesar de que el inserto mostrado en pantalla, procedente probablemente de la versión en español de 1938, llamase a la joven “vulgar sirvienta” sin reparo. El mismo sintagma (*scullery maid*) reaparece años más tarde para describir a otro personaje, *alter ego* de Blancanieves: Cenicienta.

Casi al final de la película, el chambelán visita la casa donde vive Cenicienta para probar el zapatito de cristal a las doncellas de la familia. Los pies de las pérfidas hermanastras resultan demasiado grandes. El chambelán está a punto de salir por la puerta cuando Cenicienta irrumpe en el salón, lo que provoca el comentario de sus hermanastras:

V.O.

Anastasia: [Off] It's only Cinderella.

Drizella: [Off] Our scullery maid... from the kitchen.

Anastasia: [Off] It's ridiculous, impossible.

Drizella: [Off] She's out of her mind.

Veamos cómo se tradujo *scullery maid* en el doblaje dirigido por Edmundo Santos en 1949, quince años antes de que en su redoblaje de *Blancanieves* lo vertiese de manera suavizada como “sirvienta”.

ES

Anastasia: [Off] ¡Es la andrajosa de Cenicienta!

Drizella: [Off] ¡Es la cocinera!

Anastasia: [Off] ¡Es sólo una criada!

Drizella: [Off] ¡No puede ser!

Santos ya rehusó en esta ocasión emplear el término “fregona”, que aquí sustituye por el de “cocinera”, probablemente escudado en que el original explica que la fregona Cenicienta trabaja en la cocina (*Our scullery maid... from the kitchen*).

Para este estudio he contado con el redoblaje en castellano de *Cenicienta* dirigido en 1997 por José Luis Gil. ¿Qué ocurre en él con *scullery maid*? Justo lo que no ocurrió en el redoblaje en castellano de *Blancanieves* (2001). Mientras que en éste la

princesa de cabello de ébano y piel blanca como la nieve trabajaba “limpiando el palacio”, Cenicienta carga en la versión en castellano con todo el peso despectivo de la traducción directa:

JG

Anastasia: [Off] Es sólo Cenicienta.

Drizella: [Off] Nuestra fregona.

Anastasia: [Off] Trabaja en la cocina.

Drizella: [Off] Ridículo, imposible.

La diferencia probablemente responde, en primer lugar, a que la traducción del guión para el redoblaje en castellano no quiso ser deudora de la de Santos, pero también a que José Luis Gil no encontró inconveniente en usar la palabra “fregona”. Sin embargo, se juzgó oportuno evitarla cuatro años después con ocasión del redoblaje de *Blancanieves*. ¿Por qué? Imagine el lector los posibles motivos si quiere.

10.1.3.1. Adaptaciones eufemizadoras que corrigen en el doblaje las pegadas del original
Si se coteja el guión de *The Rescuers* con su traducción para el doblaje en español, llama la atención que mientras en el primero se utiliza con frecuencia la palabra *devil* (que puede traducirse como “diablo” o “demonio”) por ser parte del nombre del enorme diamante en torno al que gira la película, conocido como “*Devil’s Eye*” (“El ojo del diablo”), en el doblaje sólo se utiliza una vez, y no para referirse a la gema.

En la versión de Santos nunca se llama al diamante por ese nombre, lo cual obliga a recurrir a diversas tácticas de traducción cada vez que éste aparece en el guión original. En la mayoría de los casos se usó el sustantivo “diamante” sin calificativo o se omitió la referencia a la joya. Sirva de ejemplo una ocasión en que Medusa, la malvada de la historia, afirma con codicia:

V.O.

Medusa: I want that diamond. I’ve got to have the Devil’s Eye.

Esto se traduce como:

ES

Medusa: Quiero ese diamante. Ese diamante tiene que ser mío.

De hecho, la primera vez que se cita el nombre del diamante en el guión original, la alusión se suprime en el doblaje. Más adelante, Bernardo y Bianca, los ratones rescatadores, evitan nombrarlo en al menos dos ocasiones refiriéndose a él como “el gran diamante” cuando en el guión original lo llaman por su nombre. Veámoslo.

(La pareja de ratones y la niña Penny buscan el diamante en una gruta marina.)

V.O.

Penny: That's where the water comes in. Oooh! I'm afraid to go over there.

Bernard: Well if I was a pirate, that's just where I'd hide the Devil's Eye.

ES

Penny: Por ahí es por donde entra el agua. ¡Uuuuh! Yo tengo miedo de acercarme ahí.

Bernardo: Bueno, si yo fuera pirata, es ahí donde escondería el gran diamante.

(Penny y los ratones encuentran la joya dentro de una calavera.)

V.O.

Bernard: Wow! Penny, hold your lantern up again. Holy mackerel! That's it!

Bianca: The Devil's Eye! Penny, we found it! We found it!

ES

Bernardo: ¡Caray! ¡Penny, levanta la linterna otra vez! ¡Qué belleza! ¡Éste es!

Bianca: ¡El gran diamante! ¡Penny, aquí está! ¡Lo hemos encontrado!

Ni siquiera cuando la pérfida Medusa se hace con el diamante se le nombra:

V.O.

Medusa: Aah-ha-ha-ha! At last! The Devil's Eye! At last!

ES

Medusa: ¡Ooooh! ¡Al fin! ¡El diamante es mío!

Tampoco al final de la película, cuando un periodista informa por la televisión de que la piedra ha acabado expuesta en un famoso museo:

(En la pantalla del televisor se ve un primer plano del diamante con un rótulo en la parte inferior: The Devil's Eye.)

V.O.

T.V.: And because of a courageous little girl named Penny, the world's largest diamond, the Devil's Eye, is now in the Smithsonian Institute.

ES

T.V.: Y debido al valor de una pequeñita llamada Penny, el mayor diamante del mundo, el más grandioso, está ahora en el Instituto Smithsonian.

¿Por qué el doblaje evita toda mención al diablo o al demonio, aunque ello suponga omitir el nombre del diamante?¹⁴⁰ Lo que dice al respecto Wikipedia, la popular enciclopedia en línea, resulta tremendamente iluminador:

La película *The Rescuers* (1977) fue prohibida en varios colegios y guarderías por usarse repetidamente en ella la palabra “diablo”, que algunos profesores y cuidadores juzgaron ofensiva e inapropiada para los niños (lo mismo había sucedido en 1961 con la película *101 Dalmatians*), y por incluir imágenes truculentas de esqueletos y cráneos que se parten en dos y disparos de escopetas. [Mi traducción.]¹⁴¹

Probablemente se pretendió resolver este inesperado problema en el doblaje.

En la versión de Santos también se arromaron en otras ocasiones las “aristas” del original para restarle mordiente, no sólo en las menciones del *Devil's Eye*. Veamos un ejemplo.

(*Bianca y Bernardo interrogan al gato del orfanato acerca del paradero de la niña Penny*)

V.O.

Rufus: A weird lady tried to give Penny a ride but she wouldn't have anything to do with trashy people like them.

Bianca: Trashy people? Who?

Rufus: She and her partner run a sleazy pawnshop down the street.

ES

Rufus: Una mujer quiso llevarla de paseo, pero Penny jamás iría con esa clase de gente tan rara, no.

Bianca: ¿Rara, en qué forma, Rufus?

¹⁴⁰ La palabra “diablo” se emplea en el doblaje en una ocasión para traducir la exclamación “Sufferin' sassafras!” que profiere el albatros Orville en español como “¡Diablos de sataná!” *Sassafras* es el nombre en inglés del “sasafra”, un árbol laureáceo americano de madera olorosa que, preparada en infusión, tiene propiedades soporíficas, según el DUE.

¹⁴¹ “Other minor issues regarding the 1977 film, *The Rescuers*, include being avoided in some schools and day-care centers because of the film's repeated use of the word “devil”, which some teachers and caretakers found slightly offensive and inappropriate for very young children (the same occurred with Disney's 1961 animated film *One Hundred and One Dalmatians*); as well as scary images of skeletons, cracking craniums and loud shotgun noises.” En <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Rescuers>

Rufus: Bueno, ella y su amigo tienen una rara casa de empeño¹⁴² por ahí.

El doblaje traduce eufemísticamente los adjetivos *trashy* y *sleazy*, despectivos en inglés, como “raro, -a”. *Trashy people* podría traducirse como “gentuza”, “chusma” o “canalla” (recuérdese, por ejemplo, cómo el sustantivo *trash* se emplea en expresiones tan ofensivas como *white trash*, referida a los pobres de raza blanca del sur de los Estados Unidos), y el adjetivo *sleazy* por “sórdido”, “turbio” o “de mala pinta”. Aparentemente, en el doblaje se juzgaron estos adjetivos inapropiados para un producto de entretenimiento dirigido a familias con niños.

Estos fragmentos de *Los rescatadores* evidencian que los estudios Disney llevan decenios “corrigiendo” sus películas en respuesta a las críticas y a las protestas del público (recuérdese, de nuevo, el caso de *Aladdin*) y que la traducción no es en absoluto una actividad que se desarrolle de manera independiente y aislada de la sociedad en la que se inserta. De hecho, muchos estudiosos¹⁴³ han dedicado sus investigaciones a analizar las múltiples fuerzas socioculturales que influyen en la traducción ejerciendo presión sobre ella con el fin de orientarla, de dirigirla incluso, hacia formas y contenidos determinados.

Los estudios Disney parecen haber sido especialmente sensibles a las críticas dirigidas contra sus películas por parte de sectores concretos de la sociedad. Téngase en cuenta que para la compañía es fundamental que sus películas sean recibidas positivamente en mercados diseminados por el mundo entero y de sustratos culturales muy distintos, y que por ese motivo es más que probable que la empresa haya definido unas “normas universales de aceptabilidad” que le garanticen los públicos más amplios para cada una de sus producciones de cine familiar. Cabe esperar que estas supuestas normas cambien constantemente a fin de adaptarse a los criterios de aceptabilidad más universales imperantes en cada momento.

Un estudio comparativo de los Clásicos Disney y las producciones modernas estrenadas desde, digamos, mediados de los noventa hasta la actualidad, en el que se analizasen los argumentos, el lenguaje, los personajes y las relaciones entre ellos (por

¹⁴² El doblaje omite más adelante la alusión a la casa de empeño de Madame Medusa. Concretamente, se trata de una escena en que responde al teléfono identificando su negocio como “*Madame Medusa’s Pawnshop Boutique*”, que se traduce libremente en el doblaje como “Madam Medusa famosa boutique”. ¿Por qué motivo se eliminó el objeto del negocio? ¿Quizá por pensar que no casaba con el tono de voz distinguido con que Medusa respondía a la llamada? ¿Acaso porque se consideraba al empeño una actividad sórdida cuya existencia convenía que los niños ignorasen?

¹⁴³ Especial y notablemente los pertenecientes a la llamada “Escuela de la manipulación”.

mencionar tan sólo algunos aspectos) pondría al descubierto muchas de esas presuntas “normas universales de aceptabilidad” con las que a mi juicio debe de trabajar esta productora.

10.1.4. Adaptaciones caprichosas

¿Disfrutan el traductor y el director de doblaje de patente de corso para jugar a su antojo con su traducción? ¿Es lícito cambiar por completo el sentido del original con tal de reproducir un efecto? ¿Acaso debieran preferirse los procedimientos de traducción más respetuosos con el significado original? En el ámbito de las alteraciones que denomino “caprichosas” el traductor produce una traducción adaptada cuando aparentemente no hay razón para ello, pues la traducción directa del original hubiera sido una solución válida.

Vamos a ver a continuación dos versiones de la misma escena, separadas entre sí por más de cuarenta años, que encarnan dos enfoques distintos y aparentemente contrarios de la traducción: el que defiende la integridad semántica del original y persigue una traducción respetuosa y eficaz desde el punto de vista comunicativo, y el que para lograr esa eficacia prefiere desentenderse discrecionalmente del significado del original.

10.1.4.1. Irlandeses en *Lady and the Tramp*, franceses en *La dama y el vagabundo*

En la siguiente escena, Butch, el perro vagabundo protagonista, explica a la perrita Lady que una de las ventajas de no tener un solo dueño es poder tener varios a capricho. Para demostrárselo la lleva a visitar dos de los hogares en los que come a lo largo de la semana:

V.O.

Tramp: Something tells me it's supper-time. Come on. I'll show you what I mean. [...] Now, O'Brien's here is where little Mike —sure, and that's me again, Pidge— comes of a Tuesday.

Lady: Of a Tuesday?

Tramp: Begorra! And that's when they're after havin' that darlin' corned beef. You see, Pige, when you're footloose and collar-free, ah, you take nothing but the best.

Centrémonos en el hogar de los O'Brien, quienes, a juzgar por el apellido, probablemente sean emigrantes venidos de Irlanda. Rasgos dialectales en el inglés que emplea Butch para referirse a ellos corroboran este origen; por ejemplo, la forma “*of a Tuesday*” en lugar de la más usual “*Tuesdays*”, la exclamación “*begorra!*”¹⁴⁴, la mención a la *corned beef* (una especie de ternera en escabeche, tradicional de la cocina irlandesa¹⁴⁵) o el rasgo prosódico consistente en terminar las oraciones afirmativas con una entonación ascendente. La desaparición de la realización gutural del sonido [n] al final de las formas de gerundio es un rasgo común en el inglés coloquial.

Es evidente que el guión original persigue suministrar las claves suficientes para que el espectador reconozca la procedencia de la familia que alimenta a Butch los martes. Lograrlo depende de aquél sea capaz de interpretar correctamente el significado de dichas claves, lo cual parece garantizado en el caso de la versión original, dado que la película y sus destinatarios pertenecen al mismo ámbito cultural anglosajón. El problema estriba en que dichas “pistas” no resultan esclarecedoras para el público de cultura hispanohablante, de sustrato cultural distinto. Ante este problema el traductor para doblaje puede optar por mantener sólo parte de ellas a fin de respetar el referente local al que señalan, o cambiar éstas y su referente por otros que el espectador del doblaje pueda comprender inmediatamente. Esto último fue lo que hizo Edmundo Santos en su versión de *La dama y el vagabundo* (1955). (Hay que reconocer que la sorprendente metamorfosis de nacionalidades resulta eficacísima desde la óptica comunicativa.)

(*Golfo habla español imitando la pronunciación francesa, o sea, guturalizando las erres y trasladando el acento de las palabras a la última sílaba, transformándolas así en agudas.*)

ES

Golfo: Ésta es la casa de *François*, y aquí, *mon petit René*, que soy yo también, viene los *martés*.

¹⁴⁴ *Begorra* es una deformación eufemística de la exclamación “*by God!*”. También se encuentra como “*begorry!*” o “*faith and begorra!*”. Procedente del inglés irlandés, penetró también en el británico y el estadounidense.

¹⁴⁵ En los Estados Unidos se asocia esta forma de preparar la carne de ternera con la festividad de San Patricio (*Saint Patrick's Day*), día en que muchos estadounidenses de origen irlandés la comen acompañada de repollo. Al parecer, el repollo formaba parte del menú típico de los estadounidenses de ascendencia irlandesa, mientras que la *corned beef* sustituyó al beicon irlandés (*Irish bacon*) a partir de 1800. Los inmigrantes irlandeses que vivían en el Lower East Side de Nueva York buscaban una carne de textura y sabor parecidos a los del beicon que conocían y vieron que la ternera (*corned beef*) que comían los judíos de su barrio podía ser una buena sustituta y, además, barata.

Reina: ¿Los *martés*?

Golfo: Los martes, que es cuando sirve *paté de foie a la parisienne*. ¿Sabes, pequeña?, cuando uno no tiene dueño y es libre, puede darse el lujo de escoger lo mejor.

El hogar de los O'Brien pasa a ser la casa de François, "*little Mike*" se torna "*mon petit René*", y el delicioso plato de "*corned beef*" un sofisticado "*paté de foie à la parisienne*". Si a este auténtico festín de pistas sumamos el acento afrancesado que Golfo imita, ¿a alguien, no ya hispanohablante, sino por lo menos de cualquier país perteneciente al ámbito cultural occidental, se le puede escapar que se está haciendo referencia a una familia de franceses? *Bon sang!*¹⁴⁶

Eduardo Giaccardi y Lilly Kerekes, director y traductora respectivamente del redoblaje del año 1997, toman una postura más respetuosa con la forma y el significado del texto original. Esto, como ya mencioné, supone apostar por la inteligibilidad, al menos parcial, de las claves originales que facilitan la interpretación correcta del fragmento como alusivo a una familia irlandesa, a saber: el apellido O'Brien, la pronunciación y los demás rasgos de habla locales que Butch imita, y la mención del plato conocido como *corned beef*. No obstante, para el público hispanohablante general, que desconoce el ámbito territorial de los apellidos anglosajones y que probablemente jamás se ha enfrentado a un plato de *corned beef*, será imposible recuperar la unidad de significado identificable como "familia de origen irlandés". Aun así, la pronunciación "a la inglesa"¹⁴⁷ que imita Butch (Golfo en el doblaje) funciona parcialmente como clave de interpretación, puesto que al menos evoca el ámbito geográfico y cultural anglosajón. Ésta es la única clave que se mantuvo en la versión de este fragmento para el redoblaje de 1997:

(*Golfo habla español imitando la pronunciación inglesa.*)

EG

Golfo: En la casa de los O'Brien vive Mike, que soy yo de nuevo, bombón.
Vengo todos los martes.

¹⁴⁶ Obviamente, todas estas transformaciones son posibles porque en la escena no hay ningún elemento visual que entre en conflicto con ellas, por ejemplo, una bandera irlandesa.

¹⁴⁷ Resultaría interesante analizar qué rasgos de habla selecciona cada comunidad lingüística para imitar el acento de los hablantes de otras comunidades y por qué. Cualquiera que haya frecuentado a hispanoamericanos se habrá dado cuenta de que es muy distinta la forma en que, por ejemplo, un hondureño y un argentino imitan el "acento español", sobre todo si es para parodiarlo.

Reina: ¿Los martes?

Golfo: Sí. Ese día papá O'Brien preparar estofado¹⁴⁸ para chuparse los dedos. Verás, bombón, cuando eres libre y aventurero... bueno, sólo tomas lo mejor de la vida.

Nótese que *corned beef* se ha traducido libremente como “estofado” por ser un dato caracterizador accesorio menos pertinente que la pronunciación “a la inglesa”. Esta traducción, mucho más respetuosa que la de Santos, conserva lo sustancial del significado y el efecto originales sin necesidad de que los franceses vengan con sus sabrosos patés a resolver un problema inexistente.

10.1.4.2. Cambio de punto de vista... ¡canino!

A menos que el lector haya visto recientemente *101 Dalmatians*, y aún en tal caso, creo necesario reproducir aquí las frases con que empieza la película, que me van a permitir escribir sobre cuán delicada es la traslación de los efectos cómicos a un doblaje y lo fácilmente que una alteración innecesaria puede estropearlos.

(Desde el exterior, la cámara enfoca una ventana de una casa de apartamentos, entra por ella y muestra el estudio en el que viven Pongo y Roger.)

V.O.

Narrating voice: *[Off]* My story begins in London, not so very long ago. Yet so much has happened since then, that it seems more like an eternity. At that time I lived with my pet in a bachelor flat just off Regents Park. It was a beautiful spring day, a tedious time of the year for bachelors.

¿Qué dan a entender estas palabras pronunciadas por una joven voz masculina? Sencillamente, que un joven se aburre en compañía de su mascota en un piso de soltero del centro de Londres. Según está organizada la realidad del ser humano, sólo las personas tienen mascotas (*pets*), y de ahí que la voz narradora se atribuya a un humano. Dado que el narrador relata en primera persona su historia particular, el espectador concluye inmediatamente que la voz fuera de plano debe de pertenecer al protagonista: un joven que, a juzgar por los fragmentos que se escuchan como trasfondo, toca el piano

¹⁴⁸ Nótese que, dado que *corned beef* deja de ser pertinente para la interpretación del fragmento, se ha traducido libremente como “estofado”.

para vencer el tedio de una primavera que no parece vaya a deparar nada emocionante. Continuemos.

(Dentro de la habitación, la cámara muestra a un joven al piano)

V.O.

Narrating voice: *[Off]* Oh... that's my pet, Roger. Roger Radcliff, a musician of sorts. Ha-ha. No, no, I'm the one with spots. My name's Pongo.

¡Vaya sorpresa! ¡Resulta que el espectador se ha equivocado por completo y que el narrador no es el joven, Roger, sino su mascota, un dálmata macho llamado Pongo! El propio perro, consciente de que sus palabras pueden malentenderse, aclara la situación para el espectador: *"Ha-ha. No, no, I'm the one with spots. My name's Pongo"*.

El chiste se entiende, pues, inmediatamente: el perro es el narrador y el protagonista, llama "mascota" (*pet*) a su amo¹⁴⁹ y además lo trata con la condescendencia normal de un amo para con su animal de compañía, a juzgar por lo que explica a continuación:

V.O.

Pongo: *[Off]* And, you know, as far as I could see, the old notion that "a bachelor's life was so glamorous and carefree" was all nonsense. It was downright dull. It was plain to see that my old pet needed someone. If it were left up to Roger, we'd be bachelors forever. He was married to his work, writing songs. Songs about romance... of all things, something he knew absolutely nothing about. Oh, he's intelligent enough as humans go. And I think you could say Roger is a rather handsome animal in his way. I could see no reason why my pet didn't deserve an attractive mate. At least I was determined to do my best. Of course, dogs are a pretty poor judge of human beauty, but I had a rough idea of what to look for.

¹⁴⁹ De hecho, cada vez que Pongo se refiere a Roger, o a la vez a Roger y Anita (la novia de éste), utiliza la expresión "*my pet*" o "*our pets*", respectivamente. Hacia el final de la película, un perro de raza collie habla a Pongo sobre un perro labrador en estos términos:

V.O.

Collie: There is a labrador there, his pet is a grocer.

ES

Collie: Ahí te espera un labrador. Su amo es un comerciante.

Esto confirma dos cosas: que en el inglés que hablan los perros *pet* es la palabra que emplean para referirse a sus amos, y que el doblaje no traslada este punto de vista.

Nótese que Pongo utiliza palabras como *pet* y *animal* para referirse a Roger (*my old pet needed someone / Roger is a rather handsome animal in his way / I could see no reason why my pet didn't deserve an attractive mate*). Obsérvese también que Pongo utiliza la palabra *mate* para decir que a Roger le convendría encontrar pareja.

Las dos primeras acepciones de *mate* según el diccionario *Collins Cobuild* indican que la palabra es utilizada generalmente por varones como sinónimo de “amigo” o “compañero”, especialmente en el inglés británico. Los demás significados del término orbitan alrededor del apareamiento y la reproducción de los animales no humanos:

3. A mate is an animal's sexual partner (used also of a person's sexual partner, especially a person's husband or wife).
4. When animals mate, a male and female come together and have sex.

101 Dalmatians es, por tanto, una película en la que los espectadores asisten desde el primer minuto a una cómica inversión de funciones y responsabilidades, una disparatada reordenación de la realidad en la que el perro, atento a las necesidades de su mascota, es el que saca a pasear a su amo (algo que, por cierto, ocurre en la película tan sólo un par de minutos después).

Resumamos los elementos cuya combinación produce sorpresa y humor en el comienzo de *101 Dalmatians*:

- a) Una voz joven de varón, identificada como perteneciente al protagonista humano de la película, informa al espectador de que vive (y se aburre) en compañía de su mascota (canina, se supone, dado el título de la película).
- b) Sorprendentemente, el perro resulta ser el narrador y tiene a su amo por su propia mascota. La relación amo-mascota se invierte, pues, cómicamente.
- c) El perro llama a su amo “mi querida mascota” (*my old pet*) y la califica de “animal bonito” (*rather handsome animal*).
- d) El enseñoreado perro se propone localizar una hembra para su mascota humana (*I could see no reason why my pet didn't deserve an attractive mate*).

Idealmente, el doblaje debería trasladar el mayor número posible de estos elementos con el fin de reproducir el efecto sorprendente y humorístico del original. (Exigir que se trasladasen “todos” probablemente sería poco realista y más propio de un concepto teórico de la traducción alejado de la realidad de la actividad traductora, donde las

“soluciones de compromiso” son el pan de cada día.) Veamos qué ocurre en la versión dirigida por Edmundo Santos.

ES

Narrador: *[Off]* Esta historia comienza en Londres, no hace mucho, pero han sucedido tantas cosas desde entonces que ahora me parece una eternidad. En ese tiempo vivíamos mi amigo y yo en un piso de solteros cerca del parque Regent. Todo comenzó en un hermoso día de primavera, que es la temporada más aburrida para los solteros.

Nótese que la palabra *pet* (mascota), clave del cómico malentendido e el guión original, se ha traducido por “amigo” (*friend*). Esto elimina automáticamente del contenido informativo la relación amo-mascota (típica entre humanos y animales) e introduce en su lugar una de amistad, no se sabe si exclusivamente humana o inter-especies. El chiste parece arrancar con mal pie (o mala pata, según). Sigamos.

ES

Narrador: *[Off]* ¡Ah! Ése es mi amigo Roger, Roger Radcliff. Compone canciones. Aahhh. Ja, ja, ja. El que está narrando soy yo, el de la piel manchada. Mi nombre es Pongo.

Se malogran la sorpresa y la “estocada” del chiste original. En este momento el espectador del doblaje comprende, merced a una explicitación por sustitución¹⁵⁰ (advuértase que “*I’m the one with spots*” se vierte como “El que está narrando soy yo”) que el narrador es Pongo, el dálмата que, como es de esperar, siente cariño por su amo, al que considera un amigo. Se elimina la disparatada inversión de papeles y, por tanto, el ingenioso chiste. A raíz de ello, desaparece también la comicidad en el resto del parlamento, como vamos a ver.

ES

Pongo: ¿Y saben una cosa? La idea tan socorrida de que la vida de solteros es tan glamorosa y excitante, para mí era una gran tontería. La vida de solteros era bastante aburrida. Era obvio que mi amigo necesitaba una compañera, pero si la decisión tenía que ser de él, continuaríamos solteros para siempre. Él estaba enamorado de su trabajo, escribiendo canciones, jeje. Canciones románticas... ¡Era increíble, porque de romance no sabía ni jota! Y mi amigo es inteligente,

¹⁵⁰ Este procedimiento de traducción se explica en el capítulo de este trabajo dedicado a la explicitación (págs. 362 y ss.).

pero su inteligencia es solamente humana. Y me parece que no es un animal feo del todo. Así que yo no veía por qué razón mi amigo no podía tener una atractiva compañera. Por lo menos, yo estaba empeñado en hacer algo por él. Desde luego nosotros los perros no somos muy buenos jueces de la belleza humana. Ummm... Pero yo más o menos tenía la idea de qué clase de chica mi amigo necesitaba.

Nótese cómo “amigo” sigue sustituyendo a *pet* en todas las ocasiones. En cambio, sí se ha vertido con literalidad la expresión *a rather handsome animal* ([no es] “un animal feo del todo”), lo cual recupera en cierta medida el sentido real de la relación que establece el dálmata con su amo en el original, donde éste es un animal de compañía para aquél. Al haberse alterado su contexto original, el comentario se entiende como una observación chocante pero simpática, puesto que, al fin y al cabo, a los ojos de un perro un humano debe ser eso: un animal más bien feo.

Para terminar, “*an attractive mate*” se traduce en el doblaje como “una atractiva compañera”, lo cual relega al fondo del tintero del traductor el significado dominante de la palabra *mate* aplicada a animales, que en inglés denota que lo que Pongo quiere es encontrarle a su amo una hembra para que los dos se apareen, que eso significa *to mate*, aunque en español se prefiera “copular” al referirse a personas.

¿Por qué motivo no se tradujo *pet* por “mascota” o, incluso, “animal de compañía”? Lo ignoro. Desde luego, no por exigencias de sincronía visual, dado que el parlamento se escucha como voz fuera de plano y el perro narrador en ningún momento mueve los bellos. Probablemente no fue más que otra alteración caprichosa.

A continuación, propongo una traducción alternativa, con mínimas modificaciones respecto a la utilizada en el doblaje, que demuestra cuán sencillo hubiera sido retener el efecto del original:

Narrador: *[Off]* Esta historia comienza en Londres, no hace mucho, pero han sucedido tantas cosas desde entonces que ahora me parece una eternidad. En ese tiempo vivíamos mi **mascota** y yo en un piso de solteros cerca del parque Regent. Todo comenzó en un hermoso día de primavera, que es la temporada más aburrida para los solteros.

¡Ah! Ésa es mi **mascota** Roger, Roger Ratcliff. Compone canciones. Aahhh. Ja, ja, ja. Yo soy el de la piel con manchas. Mi nombre es Pongo.

¿Saben una cosa? La idea tan socorrida de que la vida de solteros es tan glamorosa y excitante para mí era una gran tontería. La vida de solteros era bastante aburrida. Era obvio que mi **mascota** necesitaba una pareja, pero si la decisión tenía que ser de él, continuaríamos solteros para siempre. Él estaba enamorado de su trabajo, escribiendo canciones, jeje. Canciones románticas... ¡Era increíble, porque de romance no sabía ni jota! **Roger** es inteligente, pero su inteligencia es solamente humana. Y me parece que no es un animal feo del todo. Así que yo no veía por qué razón **mi Roger** no podía tener una atractiva compañera. Por lo menos, yo estaba empeñado en hacer algo por él. Desde luego nosotros los perros no somos muy buenos jueces de la belleza humana. Ummm... Pero yo más o menos tenía la idea de qué clase de **pareja** necesitaba **mi amigo**.

10.1.4.3. ¡No es como nosotros este cachorro humano!

En *The Jungle Book* encontramos otro ejemplo de cómo un tipo concreto de relación entre animal-humano se altera en el doblaje y da lugar a otro muy distinto. Concretamente, para el espectador de la versión en español la relación entre el niño salvaje Mowgli y los animales de la jungla es de igualdad, dado que éste se considera uno de ellos y aquéllos parecen aceptarlo como tal (lo cual, a pesar de suponer divertidos privilegios como el de ser amigo íntimo de un oso y una pantera, o desfilar con los elefantes, también presenta inconvenientes tan peligrosos como el de ser la presa predilecta de una serpiente pitón o el rival del terrible tigre de bengala).

En el doblaje español esta relación en grado de igualdad entre el pequeño humano y los animales se expresa fundamentalmente en el tratamiento que se dispensan: todos se llaman por su nombre. Los animales son Baloo, Kaa, Bagheera, o Rey Louie para el niño, y el niño es simplemente Mowgli para ellos. Sin embargo, basta atender a los diálogos de la versión original de la película para constatar que se trata de una modificación introducida en el doblaje. En realidad, los animales prefieren el término *man-cub* (el “cachorro humano” o el “cachorro de hombre”) para referirse al niño. Veamos algunos ejemplos.

(De camino a la aldea de los humanos, Bagheera y Mowgli se detienen para hacer noche encaramados a un árbol.)

V.O.

Bagheera: Now that's enough. We'll spend the night here. Things will look better in the morning. Man-cub? Man-cub! Now come on, up this tree. It's safer up there.

Donde la pantera exclama "*Man-cub? Man-cub!*", Santos traduce por "¡Mowgli! ¡Mowgli!":

ES

Bagheera: ¡No habrá discusión! Pasaremos aquí la noche. Por la mañana continuaremos. ¡Mowgli! ¡Mowgli! Vamos a trepar a este árbol. Arriba estarás a salvo.

(Después de acomodarse para pasar la noche en el árbol, aparece la pitón Kaa, que intenta devorar a Mowgli)

V.O.

Kaa: Ss-say now, what have we here? It's a man-cub. A deli-ci-ous man-cub.

Mowgli: Oh, go away and leave me alone.

Bagheera: Oh, that's just what I should do, but I'm not. Now, please, go to sleep, man-cub.

Kaa: Yes-ss, man-cub, please go to sleep, please go to sleep, sleep little man-cub rest in peace.

De nuevo, ambos animales utilizan la expresión *man-cub* para referirse a Mowgli. En el doblaje sólo Kaa lo llama "cachorro humano".

ES

Kaa: ¿Qué es esto? ¿Qué es lo que ven mis ojos? ¡Es un cachorro humano! Un delicioso hombrecito.

Mowgli: ¡Ya lárgate y déjame en paz!

Bagheera: Oh, sé que eso debería hacer, pero no lo haré. Anda, duérmete ya, por favor.

Kaa: Sí, cachorrito, duérmete. Sí, duérmete, duerme, mi niño, duérmete en paz.

Veamos ahora unos versos de la célebre canción “*I Wanna Be Like You*”, cantada por Louie, el Rey Mono.

V.O.

Louie:

Now, don't try to kid me, man-cub
I made a deal with you.
What I desire is man's red fire
To make my dream come true.

He aquí la estrofa correspondiente de la magnífica versión del tema que Edmundo Santos escribió para el doblaje en español:

ES

Louie:

A mí no me engañas, Mowgli,
un trato hicimos yo y tú,
y dame luego, luego
del hombre el fuego
para ser como tú.

Otra vez el cachorro humano pasa a ser Mowgli en el doblaje español, si bien es verdad que en este caso, por tratarse de la letra de una canción, “Mowgli” es una traducción mucho más conveniente al tener sólo dos sílabas.

En la versión original sólo el oso Baloo se dirige al niño llamándolo por su nombre, que la pantera Bagheera emplea ocasionalmente, por lo general durante conversaciones privadas con Baloo. Veamos un ejemplo.

(Al final de la película, una niña embelesa con su belleza a Mowgli, que la sigue hasta su aldea y deja la jungla definitivamente. Baloo y Bagheera presencian la escena.)

V.O.

Baloo: Mowgli, come back, come back!

Bagheera: Go on, go on!

Baloo: He is hooked.

Bagheera: Ahh, it was inevitable Baloo. The boy couldn't help himself. It was bound to happen. Mowgli is where he belongs now.

En resumen, el doblaje no evidencia los dos grados de relación que los animales establecen con el niño: el de cercanía, exclusivo de Baloo y Bagheera, y expresado en el empleo del nombre Mowgli, y el de distanciamiento, recogido en la fórmula *man-cub*. En lugar de ello, la versión en español falsea la doble naturaleza de la relación que recoge el original y ofrece al espectador una sola modalidad de relación, cercana y afectuosa, por la cual todos los animales de la jungla llaman Mowgli al niño salvaje.

10.1.4.4. Publicidad descubierta (que no “encubierta”)

En otros casos, se altera el guión original caprichosa pero arteramente para incluir en el doblaje hasta mensajes publicitarios, como ocurre en *Los rescatadores*. En la escena en cuestión, los dos ratoncitos protagonistas van montados a lomos de un albatros que los va a llevar volando a su destino. Nada más despegar, el ave se precipita en picado y la ratoncita Bianca exclama:

V.O.

Bianca: It's just like being on a roller-scooter!

Esta exclamación, que se puede traducir por “¡Esto es como una montaña rusa!”, en el doblaje se aprovecha para hacer publicidad de un parque de atracciones muy particular:

ES

Bianca: ¡Me siento como en los juegos de Disneylandia!

Esto quizá sea la expresión en el campo de la traducción de lo que en el ámbito deportivo se conoce como “espíritu de equipo” y en las empresas como “espíritu corporativo”.

10.1.5. Otras adaptaciones caprichosas de difícil explicación

Archimedes the owl: Man'll fly all right. Just like a rock.

El búho Arquímedes: El hombre llegará a volar, jo, jo, jo... ¡Igual que una vaca!

The Sword in the Stone (Merlín el encantador, 1963)

La forma final del guión traducido depende fundamentalmente de los cambios que el director de doblaje introduzca en él durante la fase de ajuste y adaptación. Las modificaciones que se incorporan durante esta etapa persiguen dos objetivos principales: que los sonidos pronunciados por el personaje en el idioma de destino se

correspondan en lo posible con los movimientos de su boca (con objeto de lograr la sincronía fonético-articulatoria) y que la lengua del guión traducido suene lo más “natural” posible. Es evidente que este último objetivo reviste un alto grado de subjetividad, doble para más señas: la del director de doblaje, que altera la traducción al dictado de su gusto y sensibilidad lingüísticos y de su experiencia como director de actores de doblaje, y la del supervisor que representa a la productora de cine, que sólo pagará por un doblaje que le satisfaga; como es de esperar, su criterio no siempre tiene por qué coincidir con el del director de doblaje. Para bien o para mal, durante esta etapa clave no suele requerirse la participación del traductor, siquiera como asesor. Es en este tramo, por tanto, donde el guión y su traducción se manejan con mayor libertad, y donde las manos de otros “cocineros” se encargan de rematar el “puchero”¹⁵¹.

Veamos algunos ejemplos más de los añadidos o alteraciones aparentemente inexplicables que se pueden encontrar en las versiones en español de los clásicos animados de Disney.

El doblaje de *Pinocchio* dirigido por Luis César Amadori nos presenta a un Pepito Grillo castizo como pocos, algo bastante extraño en una película de factura estadounidense, lo cual debería poner inmediatamente en estado de alerta al traductor perspicaz.

La noche en que Pepito conoce a Geppetto y Pinocho resulta muy movida. A fin de cuentas, un muñeco de madera no cobra vida todos los días. El ajeteo del festejo deja cansados a todos, que después del alboroto vuelven a acostarse para dormir. El grillo lo hace en una cama improvisada dentro de una cajita de cerillas, diciéndose:

V.O.

Jiminy Cricket: Little man, you’ve had a busy night.

Sorprendentemente, en el doblaje escuchamos lo siguiente:

AM

Pepito Grillo: La vida es sueño.

¡Menuda sorpresa! Pepito Grillo conoce la célebre obra de Calderón de la Barca. ¿Qué relación –léxica, semántica, fonética o de otro tipo— existe entre “*Little man, you’ve*

¹⁵¹ Si lo hacen con acierto o no, es algo que terminan juzgando, de una parte, los espectadores que no dominan el idioma original y sólo escuchan los diálogos doblados, y de otra, los que lo dominan, trabajen como traductores o no, que “escuchan” el guión original entre las líneas del traducido.

had a busy night” y “La vida es sueño”? Evidentemente, ninguna. Se trata seguramente de una rimbombante licencia deslizada en la traducción para regocijo del público adulto culto, y no tanto del infantil¹⁵².

Con todo, no para ahí el españolismo del grillo. Cercano el final de la película, Geppeto y Pinocho prenden un gigantesco fuego en el interior del vientre de la ballena para que ésta los estornude y devuelva al mar. Pepito es despedido con fuerza por el resoplido, y en la versión original saluda el estornudo a la alemana con un educado “*Gesundheit!*” (“¡Salud!”, literalmente). En cambio, en el doblaje en español, donde cabría esperar un “¡Jesús!” o un “¡Salud!”, escuchamos un gracioso, por lo castizo, “¡Salud y pesetas!”. La coletilla alusiva a la antigua moneda española resulta aún más chocante si se tiene en cuenta que el doblaje lo dirigió en Argentina un argentino. ¿Cómo entraron las pesetas donde hubieran sido más naturales los pesos? El elenco de actores de doblaje que intervinieron en la película ofrece una pista.

A Pepito Grillo lo dobló un actor español, Pablo Palitos. Nacido en Zaragoza el 8 de febrero de 1906, Palitos prestó su voz también a dos personajes de otros tantos doblajes dirigidos por Amadori en esta primera época de versiones “argentinas”: el conejo Tambor, amigo del joven Bambi, y el ratoncito Timoteo, mentor y compañero de Dumbo. Quién sabe si acaso el actor español no intercaló tan chusca expresión para dar al personaje de Pepito Grillo un carácter particular, un poco de “salero español”. Quién sabe si, además, no fue también ocurrencia suya que el grillo bromease con la obra de Calderón.

A veces estos graciosos añadidos sobreviven al propio doblaje en el que están insertos, algo que ocurre con notable frecuencia cuando se producen varias versiones de la película en el mismo idioma. En tal caso, el traductor curioso puede jugar a escuchar en primer lugar el doblaje más reciente (o “redoblaje”) en busca de traducciones chocantes que parezcan fuera de lugar. Escuchando la versión primigenia a continuación, determinará en qué medida el redoblaje es deudor de su predecesor. Opino que los redoblajes mejicanos de *Blancanieves* (Moisés Palacios, 2001; traducción de Jesús Javier Vallejo¹⁵³), *La bella durmiente* (Eduardo Giaccardi, 2001; traducción de Jesús Javier Vallejo) y *La dama y el vagabundo* (Eduardo Giaccardi, 1997; traducción

¹⁵² Lorenzo y Pereira (2001: 202) también han reparado en esto.

¹⁵³ También se produjo un redoblaje en castellano, dirigido en 2001 por Alfredo Cernuda y traducido por Lucía Rodríguez. En un trabajo mío anterior (Iglesias: 2005) estudio las relaciones entre el doblaje “canónico” de *Blancanieves* y los sucesivos redoblajes y demuestro, entre otras cosas, que el dirigido por Moisés Palacios en 2001 no es sino una nueva sonorización del guión traducido de Santos con algunos retoques.

de Lilly Kerekes) realizados en sustitución de los doblajes “canónicos” de Edmundo Santos son palimpsestos de éstos¹⁵⁴. Para verificar su extraordinario parecido basta con cotejarlos.

Veamos un ejemplo de alteración caprichosa recurrente que aparece en las dos versiones de *La bella durmiente*. Las hadas Primavera, Flora y Fauna desean celebrar el decimosexto cumpleaños de la princesa Aurora. Flora, que jamás ha dado una puntada en su vida, ni con hilo ni sin él, quiere confeccionarle un precioso vestido y utiliza como maniquí a Primavera, que tiene que subirse a un taburete porque, además de gorda, es bajita.

V.O.

Flora: Up here dear, you can be the dummy.

La frase puede traducirse literalmente como: “Súbete aquí, cariño, que vas a hacer de maniquí”. En el redoblaje dirigido en 2001 por Eduardo Giaccardi (EG) se escucha lo siguiente:

EG

Flora: Tú serás la modelo. No importa que estés gorda.

Primavera es igualmente obligada a servir de maniquí a su pesar pero, además, esta vez tiene que aguantar que Flora la llame gorda. ¿Qué edad tiene este añadido, ausente en el original? La pregunta no es baladí, dado que comparar las dos versiones va a permitirnos datar con exactitud esta curiosa adición. Veamos qué dice en ese punto la dirigida por E. Santos en 1959:

ES

Flora: Súbete aquí, querida. Tú serás la modelo. No importa que estés gorda.
[Esta última parte, en voz fuera de plano.]

Se verifica que la alusión al peso de Primavera procede del doblaje primigenio y tiene, por tanto, 42 años.

Todavía en el doblaje de Edmundo Santos, encontramos que algo después, en esta misma escena, la zaherida Primavera exclama enojada lo siguiente:

¹⁵⁴ No puedo afirmar lo mismo acerca del redoblaje de *La Cenicienta* dirigido por Arturo Mercado en 1997 a partir de una traducción de Gabriela Cárdenas, puesto que no he podido encontrar una copia para su estudio. También se produjo un redoblaje en castellano, dirigido en 1997 por José Luis Gil y traducido por Ángel Fernández.

ES

Primavera: ¡Esto no es un vestido, es una camisa de fuerza!

Al traductor despierto enseguida le escamará que en un cuento de hadas, príncipes y princesas, se mencione una camisa de fuerza. ¿Habremos dado con otro añadido caprichoso? La suposición se torna certeza cuando al ver la misma escena en lengua original se repara en que al hada Merryweather (nombre original de Primavera) sólo se la oye gruñir y refunfuñar, envuelta como está de pies a cabeza en la tela del próximo vestido de cumpleaños de la princesa Aurora.

Se constata, por tanto, que los ruidos ininteligibles de la versión original han sido sustituidos en el doblaje por una exclamación chocante y anacrónica. Pero no terminan ahí las pesquisas, pues ¿acaso se repitió este añadido en el redoblaje de Giaccardi, 42 años más tarde? Veamos.

EG

Primavera: ¡Ay, Flora! Eso no es un vestido, esto es una calabaza. Flora, no.
¡Ay, Flora!

Evidentemente, no fue el caso. No obstante, siguiendo el ejemplo de Edmundo Santos el director de la nueva versión intercaló una intervención inteligible que, también esta vez, incorporó una metáfora que, acertadamente, evitó el anacronismo. Más de cuatro decenios después la camisa de fuerza se torna calabaza.

Este género de coincidencias con los doblajes de Edmundo Santos es moneda corriente en los redoblajes mejicanos, aunque no en las nuevas versiones en castellano dirigidas en España. Estudiarlas sería un magnífico ejercicio de comparación de traducciones que serviría para denunciar el uso de traducciones “recicladas” cuando éstas se hacen pasar por nuevas.

Pautas para la investigación y la docencia

- ¿Es siempre necesario adaptar la traducción a los conocimientos que el traductor presupone en su destinatario? ¿Convendría no hacerlo en algunos casos?
- Comentar la siguiente afirmación: “Es de esperar que las traducciones sean infieles allí donde serlo se precise para que el receptor comprenda correctamente todo lo que debe comprender”.

- Las alteraciones adaptadoras que introduce un traductor en un texto obedecen fundamentalmente a dos propósitos: facilitar la comprensión del sentido original en el texto traducido y hacer éste aceptable.
- Las adaptaciones naturalizadoras trasladan al guión traducido un elemento lingüístico culturalmente marcado del guión original sustituyéndolo por otro propio de la cultura de destino.
- Las adaptaciones simplificadoras buscan producir una traducción fácil de comprender.
- Las adaptaciones simplificadoras denotan una actitud protectora y paternalista.
- Las adaptaciones eufemizadoras buscan producir una traducción que no genere rechazo en su destinatario.
- Una adaptación es “caprichosa” cuando una traducción directa del texto original no habría comportado pérdidas de significado ni planteado dificultades de comprensión o de sincronía.
- Se puede utilizar un doblaje para corregir los problemas de recepción que haya provocado la versión original.
- Estudiar si las grandes productoras de cine familiar han establecido un conjunto de “normas universales de aceptabilidad” que obedecen a fin de evitar problemas de recepción y garantizar a sus películas los públicos más amplios.
- La forma final del guión traducido depende fundamentalmente de los cambios que el director y el supervisor del doblaje introduzcan en él durante la fase de ajuste y adaptación.
- Cotejar doblajes antiguos con sus redoblajes más recientes permite detectar traducciones “recicladas”.

SUPLEMENTO AL CAPÍTULO

SP 10.1. Los cosacos y el talón de Aquiles de *La dama y el vagabundo*

A continuación vamos a ver hasta qué punto alterar o interpretar caprichosa e innecesariamente el sentido original de los diálogos de una escena puede dar lugar a traducciones erróneas y absurdas cuyo efecto se deje sentir en pasajes posteriores.

La escena en cuestión pertenece al último cuarto de la película *Lady and the Tramp*. Lady, la *cocker spaniel*, ha sido apresada en la calle y llevada a la perrera, donde conoce a un grupo de perros vagabundos de distintas razas amigos de Butch. La conversación que tiene lugar entre ellos incluye una variada serie de elementos lingüísticos que, si bien requieren un tratamiento meditado, no son difíciles de verter, como espero demostrar:

- inglés agramatical subestándar;
- vocablos extranjeros (con propósito caracterizador): *orchechornya*, *bublichki*;
- una cita literaria: “*Miserable being must find more miserable being. Then he is happy*” proveniente de la obra de Máximo Gorky *Los bajos fondos*¹⁵⁵ (1902);
- símiles compartidos: “*That is like waving, you should excuse the expression... Red flag in front of bull.*”;
- metáforas: “*Achilles heel*”, “*The Cossacks are picking him up*”, “*And it’s curtains for the Tramp*”;
- juegos de palabras: “*chili heel*” (por homofonía con “*Achilles heel*”);
- referentes culturales: “*Dog and Pony Follies*”.

Sin embargo, por diversos motivos que se señalarán, en los dos doblajes de esta película en español (el de Edmundo Santos en 1955 y el de Eduardo Giaccardi en 1997) estos elementos han dado lugar a traducciones extrañas, unas veces incorrectas y otras veces de difícil comprensión por ser excesivamente rebuscadas.

Por tratarse de una escena larga presento por orden únicamente los fragmentos que interesan para este análisis.

¹⁵⁵ Existe una traducción en lengua española de Ricardo Rodríguez Buded titulada *Los bajos fondos: drama en cuatro actos*. La publicó la editorial Alfíl en Madrid en 1968.

Fragmento 1

(*Toughy*, un chuchó, y *Bull*, un bulldog, se burlan de *Lady* porque lleva una bonita chapa de identificación en su collar y por su porte distinguido. *Boris*, un galgo ruso, y *Peggy*, una perrita que cantaba en clubes, salen en su defensa.)

V.O.

Peggy: Well, can't you see the poor kid's scared enough already?

Boris: Pay no attention, my little *orchechornya*.

Peggy: That's right, dearie. They don't mean no real harm.

Boris: Is like Gorky says in *Lower Depths*. Quote: "Miserable being must find more miserable being. Then is happy". Unquote.

Peggy: Boris is a philosopher.

Boris: Besides, little *bublichki*, wearing license here... That is like waving, you should excuse the expression, red flag in front of bull.

Las películas que estudia este trabajo evidencian una práctica habitual en los largometrajes de animación de la compañía Disney donde aparecen animales parlantes con papeles principales o secundarios, a saber: el habla del animal en cuestión está marcada por rasgos de pronunciación característicos asociados al país del que procede su raza o popularmente atribuidos a su especie, o incluso a su extracción social.

En el caso que nos ocupa, el guión de la película destaca el origen del perro Boris coloreando su inglés con rasgos estereotípicos asociados al inglés hablado y pronunciado por los rusos, así como intercalando palabras en ruso en algunas de sus intervenciones.

A la vista de esto, el traductor debe entender dos cosas. En primer lugar, que los guionistas de la película han caracterizado a este personaje deliberadamente con unos rasgos de habla particulares, y en segundo lugar, que la traducción debe mantenerlos en la medida de lo posible a fin de preservar la integridad del personaje. A mi juicio, cuatro son los aspectos que demandan un mayor cuidado al traductor. Comentémoslos por orden de aparición:

1. **Pronunciación.** El sonido [r] es pronunciado por Boris como vibrante múltiple (erres fuertes) en todas sus apariciones. También la pronunciación del sonido [w] es más cercana a la de una [b] fricativa (un rasgo que se encuentra también en muchos alemanes que hablan inglés como lengua extranjera).

2. **Agramaticalidad.** Se omiten los pronombres personales en posición de sujeto y el artículo indefinido (*a, an*) delante de los sustantivos. Esto último es especialmente claro en el símil “*That is like waving red flag in front of bull*”, cuya formulación correcta debiera haber sido “*That is like waving a red flag in front of a bull*”.
3. **Interpolación de palabras en ruso.** Por su función caracterizadora, conviene no traducir los apelativos cariñosos (*my little*) *orchechornya* y (*little*) *bublichki*¹⁵⁶, en ruso en el guión original. Aunque el significado de las dos palabras no sea transparente, el contexto permite al espectador esclarecer su función afectiva.
4. **Uso de un símil compartido entre la cultura de origen y la de destino.** Efectivamente, la creencia¹⁵⁷ de que agitar un paño de color rojo delante de un toro llama su atención y lo enoja existe en el ámbito de la cultura hispana, donde el toreo es una tradición muy extendida. “*Waving red flag in front of bull*” no necesitaría, por tanto, mayor transformación y podría traducirse como “agitar una bandera roja delante de un toro”.

Veamos cómo se han tratado estos elementos en los doblajes en español.

ES

Peggy: ¿Qué no ven que la pobre está ya muerta de miedo?

Boris: No les hagas caso, pequeña *orchechornya*.

Peggy: Tiene razón, querida. Estos no son tan malos como aparentan.

Boris: Es como dice Gorki en su famosa obra..., dice: “Los miserables buscan otros más miserables para sentirse felices”.

Peggy: Boris es... filósofo.

Boris: Además, querida *bublichki*, traer tu placa aquí es tanto como... ¿Cómo te diría yo...? Invitarlos a que te hagan burla.

En la versión de Santos desaparece el inglés agramatical de Boris. Lo único que caracteriza su pronunciación como extranjera es la realización fuerte, como vibrante

¹⁵⁶ *Orchechornya* y *Bublichki* son títulos de dos célebres canciones populares rusas. *Orchechornya* significa “ojos negros”. Un *bublichki* es una especie de rosca de pan, similar a los *bagel* de los EE.UU.

¹⁵⁷ Creencia y sólo creencia, pues al toro igual de antipático le resulta el rojo que el amarillo, dado que su ojo no distingue unos colores de otros.

múltiple, de todas las erres. Los dos apelativos cariñosos en ruso también se mantienen, así como el contexto que facilita su correcta interpretación.

Obsérvese cómo se ha traducido el símil “*That is like waving red flag in front of bull*”: “[traer tu placa aquí] Es tanto como invitarlos a que te hagan burla”. ¿Acaso se pensó que el público de habla hispana no entendería la comparación? Nótese que el doblaje suprime el símil original y lo sustituye por una traducción que desentraña su significado. ¿Por qué quiso ahorrarse al espectador el trabajo de interpretar correctamente la comparación? He aquí, posiblemente, otro ejemplo de esa actitud paternalista y protectora que colorea los doblajes dirigidos por Edmundo Santos, quien, como un padre, se preocupa de ofrecer al público hispanohablante doblajes “digeridos”, de fácil asimilación, en los que la información ha sido “masticada” y reducida a pulpa alimenticia durante la traducción previa del guión. (Repare el lector, si no se ha percatado de ello, en que en este doblaje se suprime asimismo la mención del título de la obra de Gorky, *Los bajos fondos*. Es difícil ofrecer una traducción más simplificada que ésta.)

Veamos cómo se vertió este fragmento en el redoblaje de 1997.

EG

Peggy: La pobrecita está demasiado asustada.

Boris: No les hagás caso, mi pequeña *orchechornya*.

Peggy: Es cierto querida. En realidad son inofensivos.

Boris: Ya lo dijo Gorky en “Los bajos fondos”. Cito: “El ser miserable debe hallar más seres miserables como él. Entonces será feliz.” He dicho.

Peggy: Boris es un filósofo.

Boris: Además, pequeña *zamashka* usar esa placa aquí sería como ondear, y perdonarás la expresión, la bandera roja frente a los burgueses.

En la versión dirigida por Giaccardi se muestra un Boris que habla un español perfecto y desprovisto de acento, con la levísima excepción de una erre pronunciada como vibrante simple cuando debía ser múltiple ([roxa] en “bandera roja”). Igual que en el doblaje de 1955, se eleva el habla de Boris a la variante normativa y se mantienen los apelativos afectivos en ruso (aunque por alguna razón que desconozco se cambia uno de ellos: *bublichky* por *zamashka*; sin embargo, y en última instancia, para quien no sabe ruso esto es indiferente).

Al contrario que en el doblaje de Santos, aquí se conserva la mención del título de la novela de Gorky de la que proviene la cita. Sin embargo, la forma en que se ha traducido el símil no puede pasarse por alto. Si en el anterior ejemplo la traducción desmenuzaba el símil y lo ofrecía descifrado, en éste se le da un tinte político que no tiene en el original, quizá para compensar los rasgos que denotan el origen ruso del perro y que se han eliminado. El caso es que, por el motivo que fuere, donde en el original Boris recuerda que la visión de un paño rojo enoja al toro, en 1997 el paño se torna bandera roja comunista y el toro muta en enfadados burgueses (cuando más bien deberían ser “asustados”, si atendemos a la historia y lo que sucedió realmente a resultas de la revolución del proletariado en Europa).

De nuevo, ¿qué lleva al traductor a alterar el guión original tan caprichosamente, máxime cuando se puede verter al español casi palabra por palabra sin ninguna dificultad? ¿Acaso es puro capricho? Por supuesto, hay ocasiones en que con esta clase de cambios se intenta facilitar la sincronía de la palabra con la imagen, pero aquí no parece que sea ése el caso. De todos modos, no olvidemos que, al menos en principio, estos doblajes son supervisados por un representante de la productora Disney que concede el visto bueno final; así que debemos entender que esta modificación fue aprobada.

Fragmento 2

(Los perros hablan admirativamente de su amigo Butch, del cual Lady está enamorada.)

V.O.

Bull: There now, there's a bloke what never gets caught.

Toughy: He's given the slip to every dog catcher in this burg.

Peggy: You won't believe this, dearie, but no matter how tight a jam he's in, that Tramp always finds some way out.

Lady: I can quite easily believe that.

Boris: Ah, but remember, my friends, even Tramp has his Achilles heel.

Pedro: Pardon me, amigo, what is this "chili heel"?

Boris: Achilles heel, Pedro. This is meaning his, uh, weaknesses.

Toughy: Oh, oh, the dames! Yeah!

Bull: He has an eye for a well-turned paw, he has. Let's see. There's been Lulu...

Toughy: Yeah, and Trixie.

Dachsie: [Off] Und Fifi. [En alemán.]

Pedro: And my sister, Rosita Chiquita Juanita Chihuahua, I think.

Peggy: What a dog...

Toughy: Yeah! Tell us about it, Peg.

Peggy: What a dog!

Bull: Peg used to be in the Dog and Pony Follies.

En este fragmento el traductor debería prestar especial atención a las variantes del inglés que se emplean, a la metáfora “*Achilles heel*”, al chiste por homofonía “*chili heel*” y a la mención del *Dog and Pony Follies*¹⁵⁸. Veamos cómo se han tratado estos elementos en los doblajes.

ES

Bull: Ese es uno al que nunca podrán pescar.

Toughy: Al Golfo no han podido, ni le podrán echar mano, nunca.

Peggy: No lo vas a creer, pero no importa en el lío que se meta, querida, ese Golfo siempre logra escapar.

Reina: ¡No lo dudo ni por un momento!

Boris: ¡Ahá..., pero recuerden amigos: aún él encontrará su Waterloo!

Pedro: Oye, mano... ¿con qué se come eso de Waterloo?

Boris: Eso quiere decir, Pedro, que algún día el Golfo va a resbalar.

Toughy: ¡Ahhh..., que se va a enamorar!

Bull: ¡Pjá, ja-ja-ja-já! Ése no se enamora de nadie. Ha andado con Paca, y con Lulú.

Toughy: [Off] Y Trixie.

Dachsie: [Off] Y Frida.

Pedro: Y mis hermanas: Rosita, Pollita, Juanita y Ulalia. ¡Y Lupe!

Peggy: ¡Qué bárbaro!

Toughy: ¡Sí..., cántanos su canción, Peggy!

Peggy: ¡Pero... qué hombre!

Bull: Peggy fue estrella del Cancán Follies

¹⁵⁸ *Dog & Pony show* fue una expresión que se empleó coloquialmente en los Estados Unidos de finales del s. XIX y principios del XX en referencia a pequeños circos ambulantes que trabajaban en pueblos de las zonas rurales. Las principales atracciones de estos espectáculos eran habitualmente números ejecutados por perros y ponis.

Al igual que ocurrió en la versión ES del Fragmento 1, aquí también se hace hablar español normativo a todos los perros, lo cual neutraliza la función caracterizadora de su habla en la versión original.

Sorprendentemente, la mención metafórica del legendario talón de Aquiles ocasiona en la mente del traductor, quién sabe por qué esotérico proceso de asociación, un salto de más de veinte siglos que traslada la traducción hasta el siglo XIX, más concretamente, a la batalla de Waterloo (18-6-1815), la última que luchó Napoleón Bonaparte. En ella las tropas del emperador francés sucumbieron ante el arte militar del duque de Wellington. ¿Por qué no se traduce *Achilles heel* por “talón de Aquiles”? La metáfora existe en español, y con el mismo significado. ¿Qué necesidad hay de sustituirla por otra a todas luces mucho más críptica como es “aún él encontrará su Waterloo”? ¿No parece excesivamente rebuscado? Si además se tiene en cuenta que la metáfora da pie acto seguido a una broma, uno se pregunta qué llevó al traductor a complicar su trabajo por partida doble.

En el original, el chihuahua Pedro oye la palabra Achilles [a'kili:s] y entiende [tʃili:z], que es como se pronuncia en inglés “chiles”. La mención del pimienta picante tan popular en Méjico aviva la curiosidad del diminuto perro, que pregunta: “¿Qué es eso de un talón de chiles?” (*“Pardon me, amigo, what is this “chili heel”?*), como si fuese una nueva forma de comer chiles.

Naturalmente, dado que en el doblaje ES se tradujo *Achilles heel* como “encontrar el (propio) Waterloo”, que uno de los perros explica como “resbalar” (en sentido figurado, se entiende), es imposible mantener la broma de Pedro en su forma original, pues no se puede jugar con la homofonía entre “Aquiles” y “chiles”, como lo hace el original.

La solución a la que llega Santos resulta mucho menos humorística que la broma original: “Oye, mano... ¿con qué se come eso de Waterloo?” Nótese la extraña combinación que forman el verbo “comer” (que es natural si el chihuahua piensa en un plato de chiles) y el nombre de la localidad belga donde las tropas de Napoleón encajaron tan fatal derrota. La traducción de la broma es absurda. Moraleja: tenga cuidado el traductor al alterar el guión original a capricho, pues quizá las libertades que se tome le dificulten la traducción más adelante.

El nombre *Dog & Pony Follies* ha sido traducido en este doblaje como “Cancán Follies”, que funciona sin problema por ser suficientemente conocidos los términos “cancán” (danza atrevida popularizada en Francia en el XIX) y *follies* (quizá por el

famoso *music hall* del *Follies Bergère* francés). Se podría aducir que la traducción se “sale” del universo animal de la película al no indicar que el espectáculo en cuestión está protagonizado por caballitos (*ponies*) y perros (*dogs*), pero igualmente podría argumentarse que la palabra *cancán* puede evocar en la mente del espectador hispanohablante el concepto “perro” si se toma como un ingenioso juego de palabras: “can-can” en latín significaría “perro-perro”.

A estos comentarios merece la pena añadir los de dos detalles de la traducción menos ostensibles.

En el fragmento original, cuando se repasan los amoríos de Butch, una voz fuera de plano agrega con leve acento extranjero el nombre de una perrita a la lista: “*Und Fifi*”. Ese *und* es claramente inteligible en la versión inglesa de los diálogos. Teniendo en cuenta, como ya mencioné antes, que se hace hablar a cada perro la lengua del país del que su raza es originaria, la voz debe pertenecer a Dachsie, un perro salchicha que habla inglés con rastros de pronunciación alemana y al que se le ve afanado en escarbar un túnel en el suelo de su celda.

Edmundo Santos reparó en estos detalles caracterizadores y creyó necesario trasladarlos al doblaje. Para ello, en lugar de recoger la conjunción copulativa *und* (“y” en español), que pudiera resultar extraña para el público hispanohablante, decidió desplazar el rasgo “alemán” al nombre de la perrita que se menciona, así: “Y Fridda”. El nombre Fridda evoca automáticamente en el espectador de habla hispana la imagen de una mujer, si no alemana, al menos nórdico-europea. La pérdida de efecto caracterizador en la conjunción se compensa en el nombre propio.

El chihuahua Pedro interviene acto seguido para añadir a la lista el nombre de su hermana (nótese que es una sola en el original): “*And my sister, Rosita Chiquita Juanita Chihuahua, I think*”. Ésta es otra broma que Santos no entendió o no quiso trasladar al doblaje. Como español que ha vivido largas temporadas en los Estados Unidos, soy consciente de la hilaridad que producen allá los nombres y apellidos españoles. No es que les resulten graciosos por su significado, sino por su longitud. En un país donde el nombre del presidente del gobierno, por poner un ejemplo, se pronuncia en dos sílabas ([dʒordʒ buʃ]) y otros de personajes igual o más eminentes no pasan de las tres o cuatro ([tɒm kru:z], [pæ'ri: hiltɪn], [bɪl geɪtʃ]), que uno se llame, como es mi caso, Luis Alberto Iglesias Gómez, resulta chocante como poco, y por tanto susceptible de ser objeto de broma. Y de eso se mofa el guionista de la versión original cuando hace decir a Pedro que el nombre de su hermana es Rosita Chiquita Juanita Chihuahua.

Santos optó por no mantener la broma. En la cultura hispana, donde al nombre de pila (simple, como Javier, o compuesto, como Luisa Alejandra) le suceden el apellido paterno y el materno con total normalidad, el nombre de la hermana del chihuahua puede resultar gracioso por su longitud (se compone de tres nombres propios y un apellido) y por los tres diminutivos. Opino que podría haberse respetado en la traducción sin merma de su efecto cómico. Sin embargo, en el doblaje se decidió simplemente añadir cinco perritas más (Rosita, Pollita, Juanita, Ulalia y Lupe) a la larga lista de amantes de Butch, quizá esperando que al espectador le divirtiera conocer que el perro sintió predilección por las hembras de la familia Chihuahua.

Veamos cómo se resolvieron estas dificultades de traducción en el redoblaje de la película.

EG

Peggy: Tal vez no lo creas, pero aunque esté metido en el lío más peliagudo ese Golfo siempre se escapa de alguna forma.

Reina: De eso estoy completamente segura.

Boris: Pero recuerden, amigos, que ese Golfo tiene su talón de Aquiles.

Pedro: Oye, compadre, yo también quiero chilaquiles.

Boris: El talón de Aquiles, Pedro. Eso significa que se tiene una debilidad.

Toughy: ¡Ah! ¡Las damas, claro!

Bull: ¡Y vaya que le gustan las más refinadas! Sí. Veamos, primero fue Lulú, sí, y Trixie

Perro off: ¡Y Fifi!

Pedro: Y mi hermana, Rosita Chiquita Juanita Chihuahua... Eso creo.

Peggy: ¡Qué perrazo!

Toughy: ¡Sí! ¡Háblanos de Golfo, Peggy!

Peggy: ¡Qué perrazo!

Bull: Peggy cantaba en los bares perrunos.

En primer lugar, hay que señalar que tampoco en esta versión se mantiene la variedad lingüística del original, y que se hace hablar a todos los perros español no marcado. En segundo, vemos que se ha conservado la metáfora original y la broma a la que da pie (talón de Aquiles/chilaquiles). También se recupera el nombre de perrita “Fifi” —aunque no la caracterización alemana del perro que lo menciona— y el nombre completo de la hermana del chihuahua Pedro, dado que, como señalé antes, también resulta cómico para el público de habla hispana. La única modificación evidente es la traducción del

referente cultural *Dog & Pony Follies*, que en esta versión se adapta como “bares perrunos”. Aun así, creo que el redoblaje de Giaccardi no hizo mal en alejarse de la versión de Santos, y que tradujo eficazmente sin necesidad de alterar el sentido y el significado originales.

Fragmento 3

(Los amigos de Butch señalan que su debilidad por las hembras puede llevarlo a vivir en la nube del enamorado y a terminar, por descuido, en la red del perrero.)

V.O.

Peggy: Yeah, I'm way ahead of ya. Under the spell of true love...

Bull: The poor chump grows careless.

Boris: The Cossacks are picking him up.

Toughie: And it's curtains for the Tramp.

Antes de empezar el jugoso análisis de los doblajes de este fragmento me gustaría ofrecer la siguiente traducción propia:

Peggy: Vale, ya sé lo que vas a decir. Embelesado por un amor verdadero...

Bull: El pobre perderá la cabeza y hará tonterías.

Boris: Los cosacos lo prenderán.

Toughie: Y le habrá llegado la hora.

Son precisamente las intervenciones de Bull, Boris y Toughy las que pueden ofrecer dificultades al traductor. La de Bull, por su estilo familiar; la de Boris, por la metáfora que incluye; y la de Toughie, por recuperar un modismo del coloquio. De todos modos, la versión que he propuesto pretende demostrar que la traducción del fragmento no es en absoluto un escollo insalvable. Veamos cómo lo trasladaron los dos doblajes.

ES

Peggy: Sé lo que vas a decir: que bajo el embrujo de un amor sincero...

Bull: Al pobre Golfo se le duerme el gallo.

Boris: Lo atraparán los sargentos.

Toughy: Y el Golfo acabó pa' siempre.

Aunque no se reproduce la pronunciación relajada de la perrita Peggy en la primera parte de su intervención (*Yeah, I'm way ahead of ya*), sí se traslada el tono romántico de la segunda (*Under the spell of true love...*). A continuación, para traducir el estilo muy

familiar de la observación de Bull (*The poor chump grows careless*), se recurre a un modismo del español de México, también familiar: “dormírsele a uno el gallo”, utilizado para dar a entender que uno sigue durmiendo cuando debiera haberse despertado.

Por alguna razón, los cosacos a los que alude Boris en el fragmento original se transforman en “sargentos” en la traducción. Quizá se juzgó “cosacos” poco claro, pero al suprimirlo se borró otra pincelada caracterizadora introducida en el guión deliberadamente para subrayar el origen ruso de Boris¹⁵⁹.

Para terminar, se introduce la pronunciación relajada, común en el habla espontánea, para traducir el modismo coloquial “*it’s curtains for the Tramp*” (cuyo sentido es “está acabado”, “es el fin (para alguien)”), lo cual me parece de suma importancia, pues demuestra que, hasta cierto punto, es posible reproducir en un doblaje el habla informal y descuidada, a pesar de que no se haga habitualmente.

Así se dobló este fragmento en 1997:

EG

Peggy: Yo sé lo que quieres decir. Bajo el hechizo del verdadero amor...

Bull: Las flores crecen sin cuidado.

Boris: Los cosacos tomarían el poder.

Toughy: Sí, el telón cerrará la función.

La intervención de la perrita Peggy se traduce en EG siguiendo la línea de la versión de Santos. A partir de ese punto, la traducción para el redoblaje va a peor; a mucho peor, a decir verdad. Veámoslo.

The poor chump grows careless se traduce como “las flores crecen sin cuidado”. Una persona sin conocimientos de inglés probablemente habría traducido mejor con la sola ayuda de un diccionario. Nada en el sintagma nominal “*The poor chump*” se relaciona, siquiera lejanamente, con el campo semántico de la horticultura; así que no se explica cómo se ha podido traducir por “flores”. Ni siquiera el contexto próximo del guión original incluye términos como *flower*, *garden*, o incluso *vegetable*, que pudieran haber confundido al traductor. Después, no se entiende correctamente el significado del verbo *to grow*, que cuando va sucedido por un adjetivo es sinónimo de *to become* (volverse o hacerse + adjetivo); así, se traduce *grows careless* por “[las flores] crecen sin cuidado” cuando la expresión significa “se vuelve descuidado”.

¹⁵⁹ Son casos como estos en que la caracterización de un personaje está en juego, donde resulta evidente que no hay decisión de traducción inocua.

Pero no terminan ahí las malas traducciones. ¿Qué decir del comentario de Boris: “Los cosacos tomarían el poder”? ¿A ninguno de cuantos revisaron la traducción de este guión le pareció fuera de lugar que en una perrera se aludiese a un eventual golpe de estado urdido por los cosacos? ¿Adónde migró el sentido común del traductor? ¿Tan difícil hubiera sido traducir “Los cosacos lo capturarán” (una solución más exacta que además facilita la sincronía por ser más corta)? Al parecer, el fuerte acento extranjero de Boris y sus citas de Gorky no bastaron para que el traductor reparase en su origen ruso, y en que por ello el animal encontrase natural llamar en sentido metafórico “cosacos” a los temibles e inmisericordes perreros. Ignoro si el traductor se molestó en comprobar al menos qué sentido dio Edmundo Santos a la frase; pero si lo hizo, es evidente que no confió en la versión de su predecesor. Sea como fuere, dejó para la posteridad este insólito “Los cosacos tomarían el poder”, que aquí es aprovechado para recordar a todos los traductores, presentes y futuros, que no dejen su sentido común en casa y lo lleven consigo a todas partes, pero especialmente al trabajo.

El fragmento se cierra con otra desatinada traducción: se ha interpretado literalmente el modismo “*it’s curtains for (someone)*” y se ha vertido en forma de metáfora. Que un chucho de la calle como Toughy se exprese con metáforas con sabor teatral del tipo “el telón cerrará la función” es algo harto incongruente que, no obstante, no llama la atención en un doblaje como éste, donde todos los personajes, sea cual sea su extracción, hablan con la misma corrección que un príncipe. En mi opinión, es justamente la práctica habitual de elevar las hablas descuidadas o informales hasta el nivel de corrección normativo lo que tinte de irrealidad tantos y tantos doblajes cuyos personajes se expresan como nadie lo hace en la vida cotidiana.

Varios de los elementos comentados se retoman en una escena posterior, que analizo a continuación.

Fragmento 4

(Más adelante, ya fuera de la perrera, Lady discute con Tramp y le echa en cara lo que sobre él le contaron en la perrera.)

V.O.

Lady: As far as I’m concerned, you needn’t worry about your old heel.

Butch: My heel?

Lady: I don’t need you to shelter and protect me.

Butch: Yes, but, but, but...

Lady: If you grow careless, don't blame me. And I don't care if the Cossacks do pick you up. Goodbye! And take this with you!

Nótese que Lady, furiosa con Butch, alude de manera inconexa y confusa a lo que ha escuchado en la perrera:

- “*You needn't worry about your old heel*” (Boris aludió al talón de Aquiles – “*Achilles Heel*”— de Butch).
- “*If you grow careless*” (Bull opinó: “*The poor chump grows careless*”).
- “*I don't care if the Cossacks do pick you up*” (Boris mencionó a los cosacos: “*The Cossacks are picking him up*”).

Por supuesto, nada de lo que oye tiene sentido para el pobre Butch, que no estuvo presente durante la conversación en la perrera.

La traducción debiera recuperar estas alusiones repitiendo (para bien, o para mal) la misma traducción de antes. Veamos qué ocurrió.

ES

Reina: ¡Tampoco me importa si encuentras o pierdes tu Waterloo!

Golfo: Oh-oh... ¿Waterloo?

Reina: ¡Yo no soy una frágil criatura que necesite de tu protección!

Golfo: ¿Pro-pro-pro-o...tección?

Reina: ¡Que si se te duerme el gallo y te resbalas, y te atrapan los sargentos... no va a ser por culpa mía, no! ¡Y llévate tu regalo!

Efectivamente, “*Achilles heel*” se vuelve a traducir aquí por “Waterloo”. De nuevo, nótese cuán extraña resulta la traducción. ¿No hubiera sido más sencillo, y ajustado al significado del original, traducir como sigue?:

Reina: ¡Por mí, como si te olvidas de tu dichoso talón!

Butch: ¿Qué talón?

Traducir por “Waterloo” la primera vez que se mencionó el talón de Aquiles, obliga a hacerlo de nuevo aquí, con el mismo efecto. A continuación se repite el modismo “dormírsele a uno el gallo”, que recoge la forma en que se tradujo anteriormente la frase “*The poor chump grows careless*”. Acto seguido se añade “y te resbalas”, que es la aclaración que Boris dio cuando el chihuahua Pedro le pidió que explicase el significado

de “Waterloo”. En esta ocasión se trata de una interpolación (un elemento añadido, no presente en el guión original). Se termina el fragmento traduciendo otra vez *cossacks* por “sargentos”. Edmundo Santos revalidó sus decisiones y tradujo con rigor, repitiendo las versiones que ofreció antes.

Giaccardi y Kerekes no fueron igual de estrictos. Recordemos que, pese a trasladar correctamente la alusión al talón de Aquiles, en el guión del redoblaje aparecieron por arte de birlibirloque unos cosacos golpistas y unas flores descuidadas. ¿Regresarán a este fragmento?

EG

Reina: Y en lo que a mí concierne, no necesitas preocuparte por tu talón.

Golfo: Mi, mi, mi, ¿mi talón?

Reina: No necesito de tus cuidados y tu protección.

Golfo: Sí, pero, pero...

Reina: Si nadie te ha cuidado, no es culpa mía. ¡Y no me importa si los cosacos vienen por ti! ¡Adiós!

Giaccardi y Kerekes no demuestran la misma confianza en sus traducciones que Edmundo Santos y aprovechan esta ocasión para enmendarlas, aunque con desigual fortuna.

Fiel al original, el fragmento recupera su “talón de Aquiles” en una traducción plena de sentido. Sin embargo, vuelve a traducirse de modo incorrecto “*if you grow careless*”. Recuérdese que este sintagma verbal (verbo + adjetivo) no se entendió la primera vez que apareció, y que dio lugar al extravagante “[las flores] crecen sin cuidado”. Tampoco se acierta en esta ocasión. *If you grow careless* significa “si te vuelves descuidado”, no “si nadie te ha cuidado”. (Reconózcase, no obstante, el buen tino del traductor, que al menos esta vez no hizo brotar flores.)

Giaccardi y Kerekes tampoco ratifican su traducción anterior de “*The cossacks are picking him up*” y esta vez, en lugar de inventarse un asalto al poder, traducen correctamente “*if the cossacks do pick you up*” como “si los cosacos vienen por ti”. Lástima que no relacionaron esta nueva aparición de los cosacos con la anterior para corregir aquélla.

SP 10.2. Un “pájaro” que se vuelve monosílabo en *Bambi* por exigencias de la sincronía visual

La sincronía visual es, a mi juicio, la característica esencial del doblaje. Para Goris (1993: 180) se trata del elemento de naturalización más importante, pues es lo que produce la impresión de que los actores de la pantalla pronuncian las palabras de la traducción. A pesar de que en España el traductor no es habitualmente el encargado de lograr este tipo de sincronía, tarea que se delega en el adaptador, quien a menudo es también el director del doblaje, es evidente que este factor impone grandes restricciones a la traducción.

Un traductor puede traducir un mismo texto de muchas y diferentes maneras, con más o menos palabras, con mayor o menor exactitud, o con mayor o menor acierto en su efecto. No obstante, el número de posibles traducciones se reduce drásticamente cuando se introduce la variable “tiempo” en la ecuación, es decir, cuando el traductor cobra conciencia de que su traducción debe poder ser interpretada con naturalidad por un actor de doblaje y en sincronía con los movimientos de la boca de su personaje. Si bien es el adaptador-director del doblaje quien finalmente consigue la sincronía y dirige la interpretación de los actores, se espera que el traductor suministre una traducción del guión que facilite el difícil trabajo del adaptador-director, o que al menos no lo dificulte más.

Necesariamente, un buen doblaje debe lograr la sincronía exacta entre el inicio y el final de cada intervención de un personaje (conocida como sincronía prosódica). Además, es recomendable que, en la medida de lo posible, los sonidos que se oyen en la pista de diálogos traducida se sincronicen con los que la boca del personaje articula en la pantalla (algo que se conoce como sincronía fonética o articulatoria).

La imagen manda en el proceso de conseguir estas sincronías, lo cual significa que la traducción debe adaptarse siempre a ella. No hay posibilidad de alterar la imagen. El personaje abre y cierra la boca cuando lo hace, ni antes ni después, y la mueve para articular unos sonidos y no otros. A veces al adaptador-director del doblaje no le queda más remedio que “retorcer” una intervención traducida para hacer que encaje con los movimientos de la boca del personaje. El siguiente ejemplo, procedente de *Bambi*, lo ilustra perfectamente.

En la escena, el conejito Tambor y sus hermanos quieren que Bambi aprenda a decir “pájaro”. El cervatillo lo logra al cabo de varios intentos, y en ese momento su boca, abierta para gritar una vocal (la [3:] de *bird*), ocupa el centro de la imagen. Por

razones de sincronía en el doblaje se falsean las sílabas de una palabra tan común, que hasta un niño deletrea en tres partes, para convertirla en bisílaba llana a fin de que “quepa” en la boca del cervatillo protagonista. Como es habitual, el espectador perdona el efecto de extrañeza en atención al pacto del doblaje por el cual lo único que pretende es disfrutar de la película.

He aquí la transcripción de la escena en su versión original:

V.O.

Thumper: Those are birds.

Bambi: Burrr! Burrr!

Thumper: Look, he's trying to talk.

Bambi: Burr-r-r!

Rabbit: He's trying to say bird.

Thumper: Say bird!

Bambi: Burr-r-r

Thumper: Bird

Bambi: Burr-rr

Thumper: Uh-uh. Bird-duh!

Rabbits: Come on, say bird! Say bird! Say bird! Say bird!

Bambi: Bird!

Nótese que la palabra en torno a la que gira toda la escena es el monosílabo *bird*, que en español se traduce por “pájaro”, palabra trisílaba y esdrújula. Lógicamente, debido a que en la escena precedente Bambi ha observado intrigado a unos pájaros, el traductor no puede cambiar el asunto de la escena sustituyendo “pájaro” por otro animal o por otro objeto que en español se traduzca por un monosílabo.

“Pájaro” se divide en tres sílabas: pá-ja-ro. El hecho de que la vocal sea la misma en las dos primeras sílabas –una a—facilita la trampa a la que se recurre en el doblaje. El sonido de la consonante “j” (representado como [x]) es velar, fricativo y sordo, lo que significa que se articula en la parte posterior del interior de la boca, en la zona del velo del paladar. No se precisa movimiento ninguno de los labios ni de la lengua, que pueden mantenerse en la posición en que quedan al terminar de pronunciar la primera sílaba, “pá-”, es decir, con la boca bien abierta y la lengua recogida en la cavidad de la mandíbula. A partir de esa posición es posible articular el sonido [x] seguido de la vocal [a] sin movimiento perceptible en la zona de los labios (aunque en el

exterior se perciba la tensión en los músculos del cuello necesaria para la articulación del sonido [x]). La palabra termina con la sílaba “-ro”, cuyos sonidos, tanto el consonántico como el vocal, requieren que cambie la posición de los órganos articulatorios implicados, fundamentalmente la lengua y los labios. Un sordo que observase la pronunciación sucesiva de las tres sílabas de esta palabra podría tomarlas por dos, una primera de duración larga marcada por la presencia evidente de una vocal abierta ([a]), y una segunda más breve terminada en [o].

Sirva todo lo anterior para demostrar que una palabra trisílaba como “pájaro” puede hacerse pasar por bisílaba: ['pax(a)-ro] o, incluso ['px(a)-ro] si se reduce a la mínima expresión el apoyo vocálico de la oclusiva y se articula inmediatamente a continuación el sonido velar.

Por último, y rizando el rizo, para transformar este bisílabo en monosílabo basta incurrir en el defecto de tantos locutores que se comen por descuido y excesiva relajación el final de las palabras cuando hablan al micrófono. De este modo, una palabra trisílaba como “pájaro” se convierte en monosílaba ['pax(a)r(o)] y, por tanto, apta para ocupar el lugar de *bird* en el doblaje sin comprometer la sincronía. Veamos cómo se hizo en el doblaje de Bambi, dirigido por Edmundo Santos:

ES

Tambor: Son pájaros.

Bambi: Páj... Páj...

Tambor: ¡Oigan! ¡Ya quiere hablar!

Bambi: Páj...

Hermana de Tambor: Quiere decir pájaro.

Tambor: Di pájaro.

Bambi: Páj...

Tambor: Pá-jaro.

Bambi: Páj...

Tambor: Mm, no. Pá-jaro.

Hermanas de Tambor: Di pájaro. Di pájaro. Di pájaro. Di pájaro. Di pájaro. Di pájaro.

Bambi: ¡PÁJARO!

SP 10.3. *Bambi* y una mofeta homosexual por accidente

¿Cómo habrían reaccionado Walt Disney y la censura audiovisual estadounidense de 1943 de haber sabido que uno de los personajes de *Bambi* era homosexual? Algo que hoy en día resulta tan normal y hasta aplaudido en Occidente, era en los años 40 reprobado y castigado por todo el mundo. Probablemente a Disney y a los censores les salvó del soponcio no saber español, pues mientras que la versión original en inglés era el cuento decoroso y edificante que se pretendía, el doblaje¹⁶⁰ creó accidentalmente un personaje de sexualidad ambigua. Se trata de la mofeta Flor, que empieza la película siendo hembra (y así lo dan a entender tanto su nombre como su voz y su comportamiento) y la termina transformado en un excitado macho que hace mutis por el foro tras una sensual mofetita.

En virtud del “pacto del doblaje” al que he aludido en otras partes de este estudio lo normal es que el espectador hispanohablante decida interpretar las claves informativas que le ofrece el doblaje de la manera menos chocante y más informativamente inocua a fin de evitar un conflicto informativo que interfiera con su disfrute de la película. Sin embargo, lo cierto es que las pistas que llevan a la confusión y a deducir un sorprendente cambio de sexo, están ahí. Analicemos la transcripción del original y del doblaje con detalle.

(Tambor está enseñando a Bambi a nombrar lo que ve a su alrededor. Los dos se encuentran en una pequeña pradera de flores, de entre las cuales aparece la mofeta Flower.)

V.O.

Bambi: Butterfly! *[Tambor asiente.]* Butter... *[La mariposa se aleja. Bambi encuentra un lecho de flores.]* Butterfly!

Thumper: No that's a flower.

Bambi: Flower?

Thumper: Uh-uh. It's pretty.

Bambi: Pretty *[Bambi olisquea otras flores. Su hocico se topa con algo: el de una mofeta que surge de entre las flores.]* Flower!

Flower: Me?

¹⁶⁰ Al no conservarse el primer doblaje al español de *Bambi* (1943), dirigido por Luis César Amadori, las observaciones incluidas en este epígrafe se refieren al redoblaje de 1964 a cargo de Edmundo Santos. Recuperar el doblaje de Amadori o su transcripción permitiría determinar si también en él el sexo del personaje Flor daba lugar a confusión.

Thumper: [*Riendo*] No, no, no. That's not a flower! He's a little...

Flower: Oh that's all right. He can call me a flower, if he wants to. [*Risitas de turbación.*] I don't mind.

Bambi: [*Mirando a Thumper y a Flower.*] Pretty, pretty Flower!

Flower: Ohh! [*Risitas de turbación.*] Gosh!

En la versión en inglés no queda duda del sexo de la mofeta, fundamentalmente por dos razones: Thumper la identifica como macho (“*He's a little...*”) y su voz es la del niño Stan Alexander. Además, en inglés el sustantivo *flower* no tiene género¹⁶¹ y perfectamente puede darse como nombre a un animal macho, máxime cuando éste se muestra halagado y avergonzado a la vez por lo que considera un cumplido excesivo. Nótese especialmente la reacción y el comportamiento de Flower ante el error de Bambi, que la mofeta acepta como un cumplido. Todo en el personaje —sus posturas de pudor, los gestos de la cara, su mirada presumida, su parpadeo coqueto, y la satisfacción que demuestra— es propio de una niña o una jovencita henchida de halagos a su belleza¹⁶². Quizá Disney fue deliberadamente ambiguo al adjudicar a un macho un comportamiento tan ostensiblemente afeminado, quién sabe si para subrayar la indefinición sexual de algunos niños durante la infancia o para evidenciar el carácter enormemente tímido del personaje.

Sea como sea, el único rasgo de Flower que lo identifica como macho en la versión original es la voz del niño que lo dobla. Bastaría cambiarla por la de una niña en el doblaje en español de 1964 para acabar con la ambigüedad sexual del personaje y, de paso, convertirlo en hembra. De hecho, eso es lo que ocurrió.

Veamos la transcripción de esta misma escena del redoblaje dirigido por Edmundo Santos (recuérdese que el primer doblaje, dirigido por Amadori, sigue perdido).

ES

Bambi: ¡Mariposa!

Tambor: [*Riendo*] No, ése es flor.

Bambi: [*Sorprendido*] ¿Flor?

¹⁶¹ No está de más recordar de nuevo que el género es un accidente gramatical por el que los nombres, adjetivos, artículos y pronombres pueden ser masculinos, femeninos o neutros —en este último caso sólo los artículos y pronombres— y que lo correcto es hablar de sexo cuando se trata de seres humanos y de las relaciones que establecen entre sí. Así un hombre y una mujer pueden mantener una relación sexual, pero no de género, aunque ésta pueda ser del género violento, adictivo, o del género tonto.

¹⁶² Para comprobarlo y constatar la feminidad del lenguaje gestual de Flower, véase la escena sin sonido.

Tambor: ¡Ajá! Es linda.

Bambi: Linda. [*Bambi olisquea otras flores. Su hocico se topa con algo: el de una mofeta que surge de entre las flores.*] ¡Flor!

Flor: ¿Yo?

Tambor: [*Riendo*] No, no, no. Ésa no es flor, ése es un...

Flor: ¡Oh, déjalo! Puede decirme flor si él gusta. [*Risitas de turbación.*] Yo no me enfado.

Bambi: [*Mirando a Tambor y luego a Flor.*] Linda. ¡Linda Flor!

Flor: Aaaay. [*Risitas de turbación.*] ¡Gracias!

Para empezar, Flor es en español un nombre de mujer. Por si esto fuera poco, al personaje le prestó voz la niña Rosita González, que es justamente lo que hacía falta para convertir en hembra a la infantil mofeta y que por tal la tomasen los espectadores hispanohablantes. Pero no acaban ahí las claves que apoyan este cambio de sexo accidental. Recordemos que en la versión original Thumper corrige a Bambi para aclarar que el nombre del animalito no es Flower y, de paso, indicar que se trata de un macho:

V.O.

Thumper: No, no, no. That's not a flower! He's a little...

En el doblaje de Santos esta corrección se tradujo de la siguiente manera:

ES

Tambor: No, no, no. Ésa no es flor, ése es un...

Nótese el uso del demostrativo femenino “ésa”, que aumenta la confusión y hace pensar que Flor es hembra, aunque inmediatamente se utilice el demostrativo en masculino en una frase inacabada (“ése es un...”) ¹⁶³. Para rematar, el adjetivo de género femenino “linda”, que Bambi dirige a su particular flor-mofeta, y que el animal acepta con evidente satisfacción, refuerza definitivamente la interpretación de que Flor es una hembra.

¹⁶³ Tambor usa los demostrativos de manera muy extraña en esta secuencia. Parece que confunde los géneros de los sustantivos. Nótese la intervención, al comienzo de la transcripción, en que corrige a Bambi diciendo “No, ése es flor” cuando lo correcto hubiera sido “No, eso es una flor”. Ignoro a qué obedece esta peculiaridad.

Hasta aquí, para el espectador del doblaje realmente aún no ha habido cambio de sexo alguno. Simplemente se acaba de introducir en el argumento un nuevo personaje, una linda mofetita hembra. La sorpresa del “transexualismo” de Flor sobreviene cuando, con la llegada de la primavera, la mofeta es vista en compañía de sus amigos Bambi y Tambor, los tres ya crecidos y convertidos en machos de su especie. Si bien Flor no deja de comportarse con afectación, su voz en esta ocasión —la de Sterling Holloway en el original y la de Arturo Mercado en el doblaje— es la de un joven adolescente, de tono más bien grave y ronco, ya claramente masculina. A Flor lo deja “trasroscado” una mofetita hembra por la que deja a sus amigos plantados.

Evidentemente, este análisis se basa en una lectura posible pero poco “cooperante” con el doblaje. En cambio, en virtud del “pacto del doblaje” el espectador tiende a elegir la interpretación menos conflictiva, la que menos trastorna la congruencia del argumento y menos interfiere con sus expectativas sobre la película y con su disfrute. Por ello lo más probable es que el espectador medio del doblaje descartase interpretar la información relativa a Flor de modo que apuntase a un cambio de sexo y prefiriese zanjar el asunto concluyendo que el “mofetito” en cuestión (al fin y al cabo se trata de una mofeta macho) fue algo afeminado de pequeño pero terminó obedeciendo las inclinaciones propias de su sexo de joven.

Ignoro si un bromista Walt Disney pretendió esta ambigüedad sexual, pero parece bastante probable, sobre todo viendo que se apresuró a redimir a Flor a la menor ocasión haciendo que fuese el primero de los amigos en oír la llamada irreprimible de su sexo y marcharse tras una seductora hembra.

SP 10.4. La traducción de los nombres propios

Lo habitual en los doblajes al español de los largometrajes que abarca este estudio es que los nombres propios de los protagonistas y personajes principales¹⁶⁴ se “españolicen” mediante traducción completa o parcial. He aquí algunos ejemplos:

Película	Nombre V.O.	Nombre en el doblaje
<i>Pinocchio</i>	Pinocchio	Pinocho
	Jiminy Cricket	Pepito Grillo

¹⁶⁴ Entiéndase que a efectos de la traducción para doblaje sólo son importantes los nombres que se pronuncian en pantalla, y no todos los que se consignan en el guión.

<i>Cinderella</i>	Cinderella	Cenicienta
<i>Sleeping Beauty</i>	Aurora Merryweather Flora Fauna Maleficent King Stefan King Hubert Prince Phillip	Aurora Primavera Flora Fauna Maléfica Rey Estéfano Rey Uberto Príncipe Felipe
<i>Peter Pan</i>	Michael John Captain Hook	Miguel Juan Capitán Garfio
<i>The Sword in the Stone</i>	Merlin Wart	Merlín Grillo
<i>Lady and the Tramp</i>	Lady Butch Jim Dear Darling	Reina Golfo Jaimito Linda

En algunos doblajes, sin embargo, se han mantenido nombres en inglés, sobre todo si su pronunciación original es reproducible en español sin especial dificultad.

Película	Nombre V.O.	Nombre en el doblaje¹⁶⁵
<i>Peter Pan</i>	Peter Pan Wendy Smee	Peter Pan Wendy Smee
<i>Robin Hood</i>	Robin Little John	Robin Little John
<i>101 Dalmatians</i>	Perdita Pongo Cruella DeVil	Perdita Pongo Cruella DeVil

¹⁶⁵ Estos nombres siempre se pronunciaron a la española: ['piter pan], [es'mi], ['litteljon], etc.

<i>The Aristocats</i>	Thomas O'Malley Edgar Lafayette	Thomas O'Malley Edgar Lafayette
<i>Lady and the Tramp</i>	Jock Peggy Tony	Jock Peggy Tony

Los nombres propios que poseen un significado particular en la lengua original plantean las mayores dificultades de traducción. En esos casos muy frecuentemente en el doblaje se pierde su significado o el efecto particular (caracterizador, cómico, etc.) que se busca producir con ellos. Los nombres de esta clase pueden trasladarse al doblaje de tres maneras:

- Por transferencia directa en inglés.
- Por traducción parcial.
- Por sustitución por un nombre distinto en español.

SP 10.4.1. Transferencia directa del inglés

Este procedimiento impide que el significado y el efecto del nombre original se trasladen al doblaje. Los nombres de los siete enanitos de Blancanieves son un caso paradigmático. Como explico en otra parte de este trabajo (véase la pág. 457 y el epígrafe SP 14.2.) en ningún doblaje hasta los realizados en 2001 se tradujeron los nombres de Doc, Happy, Sneezy, Grumpy, Sleepy, Bashful y Dopey, esenciales para entender la caracterización de cada uno de ellos. Ello obligó a utilizar procedimientos indirectos de traducción a fin de esclarecer el significado de cada nombre para los espectadores del doblaje en lengua española.

Uno de los personajes principales del largometraje *Robin Hood* es Sir Hiss, una serpiente que es el rastrero consejero del príncipe John, regente de Inglaterra. En inglés, Hiss es un nombre más que apropiado para una serpiente, dado que *to hiss* es también el verbo que describe el silbido o siseo sibilante de la serpiente. Lógicamente esta dimensión caracterizadora del significado del nombre se pierde en el doblaje, que opta por mantenerlo en inglés. Una pérdida similar ocurre con el nombre de otro personaje de la misma película, Little John, un enorme oso (casi idéntico al Baloo de *The Jungle Book*, por cierto) que en el doblaje sigue llamándose Little John, y no “Pequeño Juan”,

“Pequeño John” o “Juanito”, que podrían trasladar la broma original, consistente en llamar pequeño a un gigante.

SP 10.4.2. Traducción parcial

Entiendo por traducción parcial la de aquellos nombres en inglés cuya versión en el doblaje es un trasunto con significado en la lengua de destino. Este procedimiento puede comportar la pérdida del significado y el efecto del nombre original, como sucedió en el siguiente ejemplo.

Uno de los personajes de la película *Lady and the Tramp* es un perro sabueso llamado Trusty, un nombre bastante explicativo para el público de habla inglesa por su parentesco formal con el verbo *to trust* (confiar). El significado del nombre queda aún más esclarecido por las constantes alusiones que Trusty hace a su difunto abuelo, el infalible “*Ol’ Reliable*”. Por el adjetivo *reliable* (fidedigno, de fiar, de confianza) entiende el angloparlante que a Trusty lo de la confianza le viene de familia. Para los doblajes en español (Santos 1955 y Giaccardi 1997) se tradujo el nombre Trusty como Triste, una traducción parcial o “media traducción” que sólo trasladó a la lengua española parte de la forma del nombre original y nada de su significado. De hecho, se caracterizó al sabueso como un perro triste cuando nada en el guión original apunta en esa dirección.

Mientras que en el doblaje de Edmundo Santos se omite el nombre del abuelo de Trusty y éste alude a él llamándolo “mi abuelo”, en el redoblaje de 1997 se traduce “*Ol’ Reliable*” por la fórmula “mi viejo y confiable abuelito”, de manera que, aunque se admite la pérdida de significado que supone traducir Trusty como Triste (pues el redoblaje recupera este nombre), al menos se logra dar a entender que el abuelo de Triste era un sabueso digno de confianza.

En el doblaje español de *Lady and the Tramp* también se pierde un bonito golpe de efecto presente en la versión original, consistente en que la perrita Lady llama a sus amos Jim Dear y Darling, como si éstos fuesen sus verdaderos nombres. Obviamente, lo que hace Lady es llamar a sus dueños utilizando las formas afectuosas con que se dirigen el uno al otro, que quedan establecidas en esta escena:

V.O.

Jim: It’s for you, darling. Merry Christmas.

Linda: Oh, Jim, dear! It’s the one I was admiring, isn’t it? Trimmed with ribbons?

Jim: Uh, well, it has a ribbon.

Linda: Oh, how sweet!

Jim: You like her, darling?

Linda: Oh, I love her. What a perfectly beautiful little lady.

Jim: Come on, Lady. Over here. That's a girl. There now. A nice little bed for you.

Linda: But, Jim, dear, are you sure she'll be warm enough?

Jim: Why, of course, darling. She'll be snug as a bug in a... Uh-oh.

En los dos doblajes (1955 y 1997) este bonito detalle se pierde y el matrimonio pasa a ser Jaimito y Linda, tanto en el tratamiento que se dispensa la pareja como en la forma en que no sólo la perrita, sino también sus amigos, se refieren a ellos. He aquí la transcripción del diálogo anterior:

ES

Jaimito: Éste es para ti. ¡Felices Pascuas!

Linda: ¡Ah..., Jaimito! ¿A que te adivino cuál es?: el que me probé, de los adornos rosa.

Jaimito: Ja, ja, ja... Este tiene adornos rojos

Linda: ¡Ahhh...! Ja, ja, ja ¡Qué encanto!

Jaimito: ¿Te gusta, Linda?

Linda: Hmm, hmm... ¿Cómo no me va a gustar? ¡Ahhh...!

Jaimito: Se llama Reina.

Linda: Es un Reinita primorosa.

Jaimito: ¡Acá, Reina! Ven. Ven acá, Reinita, ven acá. ¡Eso es! Ésta es tu camita. Así..., acostadita.

Linda: Ay, pobrecita, va a tener frío.

Jaimito: ¿Qué frío va a tener? Va a estar con todas las como... ¡Ah, ah-ah!

Jaimito es un trasunto de Jim Dear (literalmente: “Jaime, querido”), y Linda lo es de Darling (que puede traducirse como “querida”, “cielo”, “cariño” u otros apelativos afectuosos). Veamos cómo la perrita toma por sus nombres verdaderos los tratamientos cariñosos que se dirige la pareja:

V.O.

Jock: Aye, tell us, lassie. If somebody's been mistreatin' ya...

Lady: Oh, no, Jock. It's something I've done, I guess.

Trusty: You?

Lady: It must be. Jim Dear and Darling are acting so...

Trusty: Jim Dear and Darling?

Jock: Hush, man! Now, lassie, get on with the details.

Lady: Well. I first noticed it the other day when Jim Dear came home.

Así se tradujo este fragmento en el doblaje de 1955:

ES

Jock: ¿Qué? ¡Díganos, niña! Si alguien le ha hecho daño...

Reina: No, Jock. Yo creo que el daño lo he hecho yo.

Triste: ¿Tú?

Reina: Eso debe ser: Jaimito y Linda han cambiado.

Triste: ¿Jaimito y Linda?

Jock: ¡Cállate, hombre! A ver, niña. Explícanos qué.

Reina: Pues..., ayer me di cuenta, cuando Jaimito llegaba de un negocio.

En *Robin Hood* encontramos un caso de traducción parcial en que el trasunto que se utiliza en el doblaje es equivalente al nombre original del personaje. Me refiero al nombre del aya de la doncella Marian, representada en la versión original por una gorda gallina a la que se llama Lady Kluck. *To cluck* es el verbo, de origen onomatopéyico, que en lengua inglesa significa cloquear o clocar, por el característico “clo clo” de la gallina que está empollando. En el doblaje este personaje recibe el nombre de Lady Cloc, que remitirá con acierto al verbo español “cloquear” en la mente de los espectadores perspicaces que establezcan la correspondencia, en cuyo caso se habrá evitado la pérdida de significado.

SP 10.4.3. Sustitución por un nombre distinto en español

Este procedimiento permite conservar total o parcialmente el efecto y significado del nombre original mediante la acuñación de uno nuevo en español.

El siguiente ejemplo proviene de nuevo de *Robin Hood*. En el último cuarto de la película aparecen dos personajes muy cómicos: Trigger y Nutsy, los ayudantes del

sheriff de Nottingham, guardias de la prisión donde está retenido el fraile Tuck. En el doblaje Nutsy pasó a llamarse Lelo, adjetivo cuyo sentido en español se ajusta al carácter del personaje mucho mejor, me atrevería a decir, que el nombre original (*nutsy* es un adjetivo inglés que significa “chiflado” o “chalado”). Es su compañero, Trigger, el que recibió una traducción más jugosa. En inglés, *trigger* denota el gatillo de un arma que el espectador angloparlante identifica rápidamente con la ballesta que el personaje porta siempre, tan descuidadamente que parece vaya a dispararse en cualquier momento. Lo que connota el nombre original del personaje es la facilidad con que aprieta el gatillo de su arma. Trigger es un “ballesta floja”, por así decirlo. Para el doblaje en español se llamó a este personaje “Tirolista” con una ironía que Edmundo Santos consideró necesario explicar y subrayar en el doblaje a fin de recuperar y reforzar el efecto del nombre original, dado que el personaje no tiene aire de ser un tirador muy diestro o muy listo, sino todo lo contrario. ¿Cómo lo hizo? Alterando el guión original de la escena en que se presenta a Trigger por primera vez y se alude a su peligrosa despreocupación con las armas. Veámosla:

V.O.

Trigger: Sheriff, everything ain't all's well. I got the feeling in my bones there's gonna be a jailbreak any minute.

Sheriff: Criminally, Trigger! Point that peashooter the other way.

Trigger: Don't you worry not, Sheriff. The safety's on old Betsy. [*La ballesta se dispara.*]

Sheriff: What in tarnation are you trying to do, you birdbrain?

Trigger: Just doing my duty, Sheriff.

Sheriff: Oh, you and that itchy trigger finger of yours!

Una traducción literal de la escena sería:

Trigger: Sheriff, no todo está sereno. Me da en los huesos que la cárcel va a ser asaltada en cualquier momento.

Sheriff: ¡Por todos los santos, Trigger! Apunta ese tiragüitos tuyo hacia otra parte.

Trigger: No se me preocupe, sheriff. La vieja Betsy tiene puesto el seguro. [*La ballesta se dispara.*]

Sheriff: ¿Pero qué demonios estás haciendo, cabeza de chorlito?

Trigger: Sólo cumplo con mi deber, sheriff.

Sheriff: ¡Ya estás otra vez con ese dedo tuyo tan nervioso!

Veamos cómo Edmundo Santos traduce Trigger al español manteniendo el efecto que el nombre tiene en el original, e incluso intensificándolo.

ES

Tirolisto: Sheriff, no creo que esté todo sereno. Presiento que van a asaltar la cárcel en cualquier momento.

Sheriff: No seas bestia, Tirolisto. Apunta tu bazooka¹⁶⁶ hacia otro lado.

Tirolisto: No se apure, sheriff. Siempre traigo puesto el seguro. [*La ballesta se dispara.*]

Sheriff: ¿Qué demonios estás intentando hacer, Tirosoelto?

Tirolisto: Me llamo Tirolisto.

Sheriff: Debieron haberte bautizado Tiroimbécil.

Es evidente que Santos alteró las tres últimas líneas del diálogo para destacar el efecto cómico del nombre acuñado para el doblaje (Tirolisto). Si bien se optó por no ser fiel al texto original, se incluyó una traducción libre y creativa para respetar el efecto del diálogo original y hacer hincapié en su propósito cómico.

SP 10.4.4. La traducción de los nombres y diminutivos cariñosos

Llama la atención que uno de los elementos de los guiones de estos largometrajes de los cuales parece prescindirse en la traducción para el doblaje es precisamente la traducción de los apelativos cariñosos y de los diminutivos de nombres propios. Por lo general suelen obviarse, “elevando” la traducción a la forma completa del nombre, aunque no se aprecia un criterio uniforme que rijan su traducción. Veamos lo que quiero decir con ejemplos extraídos de dos películas en concreto, *Pinocchio* y *Cinderella*.

Los diminutivos y tratamientos afectuosos entre personajes en *Pinocchio* son comunes en el guión original. A pesar de ello, el único que se traslada a la traducción para doblaje es el diminutivo “Pino”, que Pepito Grillo utiliza para dirigirse a Pinocho. “Pino” es como se tradujo para la versión española la forma abreviada “Pinoke”. Otros diminutivos no se tradujeron; por ejemplo, Honest John (el Honrado Juan) llama Giddy a su compañero de pillerías Gedeón, y este tratamiento afectuoso no se recogió en la traducción; el doblaje calló igualmente que el gamberro Lampwick (Polilla, en el doblaje), quizá por considerar el nombre Pinocchio demasiado formal, llama a éste

¹⁶⁶ Nótese que, por obra y gracia de la traducción, el *pea shooter* original se ha tornado bazooka.

“Pinockey”, a lo cual el muñeco de madera responde dirigiéndose a él con la forma abreviada “Lampey”. El doblaje no recogió ninguna de estas formas, y por tanto birló al espectador la relación de familiaridad que se establece entre los personajes. No obstante, sí tradujo el mote con que en una ocasión Lampwick se dirige a Pinocchio. En la escena en cuestión, Pinocchio acaba de fumarse un puro en el salón de billar de la Isla de los Juegos, y allí Lampwick lo llama “Slats”¹⁶⁷, apodo que el doblaje en esta ocasión sí tradujo como “Astilla”.

Cinderella es otro ejemplo de lo mismo. Los ratoncitos Gus y Jaq, amigos de Cinderella, se refieren a ella en todo momento como “Cinderelly”, y esto no lo recogió el doblaje de ninguna manera, ni en 1949 ni en 1997.

SP 10.4.5. Los nombres propios de personajes incidentales

El tratamiento que se dispensa a los nombres propios de personajes secundarios que sólo se mencionan o aparecen en la acción circunstancialmente, es decir, sin desempeñar ninguna función de importancia para el desarrollo de la trama, es el mismo que para el resto, a saber: si su pronunciación puede imitarse en español sin excesiva dificultad, el nombre suele transferirse al doblaje tal cual; en otros casos se traduce parcialmente o por completo, quedando así sustituido por un nombre distinto en español.

Ejemplo de nombres propios trasladados por transferencia directa son los de los ratones *hillbillies* Luke y Mae y el del señor Snoops, de *Los Rescatadores*, el de los perros Jock, Dachsie y Peggy, de *La dama y el vagabundo*, o el del perro Lafayette de *Los aristogatos*.

También en *Los rescatadores*, al principio de la película se informa al espectador de el patrono de la sociedad de salvamento a la que pertenecen los ratones (*Rescue Aid Society* en la versión original en inglés) es un tal *Euripides Mouse*, que en el doblaje se transfiere directamente, aunque pronunciado a la española: “Eurípides máus” [eu'ripides 'maus], pese a que podría haberse traducido por “Eurípides Ratón”. Quizá no se hizo porque en la primera mención del egregio roedor se muestra un cuadro alusivo a la fábula de Esopo en la que un ratón extrae una diminuta espina de la zarpa de un león. En él aparece la inscripción “Euripides Mouse”, hecho que puede haber motivado que no se tradujese al español su nombre a fin de evitar confusión.

¹⁶⁷ La traducción al español de esta palabra es “lama”, y no tiene nada que ver con el Tíbet, sino con las láminas de madera o de plástico de una persiana.

Otros nombres de personajes incidentales se naturalizan o se sustituyen por otros distintos en español. Nombres naturalizados son los de algunos de los compañeros de orfanato de la niña Penny, que reza por ellos en sus oraciones:

V.O.

Penny: Please, bless Rufus and Teddy and all the kids at the orphanage:
Jennifer, Bobby, Mary, Julie.

En el doblaje, Jennifer, Bobby, Mary, Julie pasan a ser Jennifer, Pepe, Mari y Julia. Nótese que esta traducción concede “pasaporte español” al nombre Jennifer (quizá más común en Hispanoamérica en 1977 que en España, donde posiblemente hubiera sido rechazado en cualquier registro civil en aquella época, por más que ahora se acepte), y que sustituye Bobby (diminutivo de Robert, que en español da “Róber”) por Pepe, quizá por ser los dos muy comunes, cada uno en su idioma, y por contener dos bilabiales muy convenientes para lograr la sincronía articulatoria.

SP 10.4.5.1 La elasticidad de la traducción

En *101 Dalmatians* hay un simpático ejemplo de traducción libre y completa de un nombre propio inglés por otro inventado en español. Los cacos Jasper y Horace se sorprenden al ver a un colega de profesión participar en un concurso televisivo. Su compañero, al que identifican como “Meathead Fauncewater”, escribe su nombre de pila sobre una pizarra: Percival. El doblaje traduce libremente “Meathead Fauncewater” por el simpático “Florindo el calvo”.

“Florindo el calvo” me lleva a reflexionar sobre un principio de traducción que he denominado “elasticidad de la traducción”, especialmente pertinente en el caso de la traducción de nombres propios. El principio es el siguiente: cuanto menos importante sea el personaje para el argumento de la película, más elástica será la traducción de su nombre propio, es decir, más libre y creativa podrá ser sin que perjudique al doblaje.

Intentaré explicar el nombre que he dado a este principio mediante una comparación. Una goma de caucho conserva las propiedades elásticas que le permiten cumplir con su función mientras no se la estire hasta romperla. La elasticidad que poseen los materiales capaces de estirarse y encogerse tiene siempre un límite, más allá del cual dichos materiales se vuelven inservibles. Esta idea de elasticidad puede aplicarse a la traducción de unidades pequeñas como palabras o sintagmas, por ejemplo. Una unidad de traducción es “elástica” cuando es susceptible de ser traducida por un

abanico de soluciones distintas que, pese a alejarse de la forma y el significado originales de la unidad en cuestión, siguen cumpliendo su función comunicativo-pragmática. En otras palabras: una unidad lingüística “elástica” permite al traductor “estirar” las posibilidades de traducción. Unos ejemplos servirán para ilustrar esta noción.

El nombre “Meathead Fauncewater” es muy elástico en cuanto a su traducción porque carece de importancia para el desarrollo del argumento. El traductor para doblaje, aprovechando esta característica, puede traducirlo libremente por “Florindo el calvo”, que es una traducción muy elástica, alejada tanto de la forma como del significado del nombre original, pero que cumple perfectamente la función de éste en el doblaje, pues se limita a identificar a un personaje irrelevante con un mote gracioso. Por la misma razón son igualmente elásticos los nombres de los huérfanos amigos de Penny: Jennifer, Bobby, Mary y Julie.

Por el contrario, el nombre “Euripides Mouse” es muy inelástico, no por sí mismo, sino por su presencia particular en la película, puesto que aparece en pantalla como inserto de texto que obliga al traductor a guardar fidelidad a la información visual so pena de provocar extrañamiento y confusión. Si la inscripción “Euripides Mouse” no figurase al pie de un cuadro, el nombre pasaría a ser una unidad elástica que podría traducirse casi de cualquier manera. Esto indica que la elasticidad de una unidad de traducción depende de su contexto. Así, el nombre de un compuesto químico será un término muy inelástico dentro del prospecto de un medicamento o en un manual de química, donde traducir “*oxygen*” por “helio” sería un grave error. Sin embargo, la misma unidad se volvería muy elástica dentro de una escena del guión de una película si no fuese esencial para el desarrollo de ésta. Por ejemplo, si en una producción infantil un personaje mezcla en una redoma distintos elementos para elaborar una poción mágica y lo hace a la vez que recita un conjuro en verso en el idioma original, fácilmente se puede sustituir en el doblaje la palabra “oxígeno” por “helio” si se busca una rima con “genio”. No obstante, en la medida en que en la versión original de la película intervengan elementos lingüísticos, auditivos o visuales, que se refieran directamente a este “oxígeno” (quizá en una escena el personaje abra una botella etiquetada “*Oxygen*”, por ejemplo), el término se volverá más inelástico en cuanto a su traducción y las características de su contexto obligarán al traductor a traducir más “de cerca”.

Me gustaría señalar que en la película de 1985 *Back to the Future* (*Regreso al futuro*, en español) el traductor para el doblaje en castellano pudo traducir la marca Calvin Klein¹⁶⁸ sustituyéndola por la marca Levi's porque, en la situación en que se mencionaba, Calvin Klein era una unidad muy elástica susceptible de traducirse por cualquier otra marca conocida en España sin que su función en la película se viese comprometida. A ello ayudaba, claro que está, que ninguna prenda mostraba la marca en pantalla.

El concepto de elasticidad de traducción queda aquí solo esbozado. Las precisiones que se le pueden hacer son muchas. He aquí dos pistas para la investigación en esta dirección que pueden ser muy interesantes:

- El estudio de la elasticidad de la traducción de la variación lingüística y, en especial, de los acentos regionales.
- El estudio del humor como ejemplo de traducción elástica por necesidad. (Ser fiel a la forma original de un chiste –por ejemplo, los chistes raciales, o sobre políticos, o basados en juegos de palabras— significa traicionar su efecto en la mayoría de los casos.)

SP 10.4.6. El caso del inexplicado cambio de nombre de la princesa Aurora

En este apartado pretendo aclarar un inexplicado cambio de nombre que ocurre en el doblaje “canónico” de *La bella durmiente* dirigido por Edmundo Santos.

Al comienzo de la película una voz narradora nos presenta al rey y a la reina de un reino muy lejano que fueron bendecidos con el nacimiento de una preciosa y muy deseada niña a la que llamaron Aurora, pues, como el sol, inundaba su vida de luz y alegría. Por culpa de la funesta maldición que la malvada bruja Maléfica dirigió contra ella en el día de su presentación en sociedad, unas hadas buenas deciden esconder a la niña en el bosque con la esperanza de burlar a la muerte, que habría de cobrarse la vida de la niña el día de su decimosexto cumpleaños.

Llegada la historia a este punto, en la película se produce un salto temporal que traslada la acción al preciso día en que Aurora, ya una bella jovencita, cumple dieciséis años. La sorpresa le llega al espectador del doblaje cuando se percata de que, por algún ignorado motivo, las hadas que la cuidan ya no llaman a la joven Aurora, sino Rosa. ¿A qué se debe el cambio de nombre? Podría pensarse que las hadas decidieron

¹⁶⁸ Sobre la traducción al español de éste y otros elementos culturales de *Back to the Future* léase el artículo de Luis Serrano (2002) incluido en la bibliografía de este trabajo.

cambiárselo con el fin de ocultar su verdadera identidad, pero sólo sería una conjetura, igual de válida que otras. Para encontrar la explicación del cambio es necesario acudir a la versión original de la película.

Así lo explica el narrador en *Sleeping Beauty*:

V.O.

Narrator:

And so for sixteen long years the whereabouts of the princess remained a mystery, while deep in the forest, in a woodcutter's cottage, the good fairies carried out their well-laid plan. Living like mortals, they had reared the child as their own and called her Briar Rose.

Briar Rose (*briar*, brezo; *rose*, rosa) es, por tanto, el nombre que las hadas dan a la niña durante los dieciséis años que la mantienen oculta, y así se entiende¹⁶⁹. Extrañamente, en el doblaje de 1959 la frase que aclara la cuestión no fue incluida. Esto es lo que el espectador escucha en la versión de Edmundo Santos:

ES

Narrador:

Así, durante dieciséis años el lugar donde se hallaba la princesa había permanecido en el misterio, mientras en la cabaña del leñador las hadas llevaban adelante su bien tramado plan.

Hubo que esperar hasta 2001 para que el nuevo doblaje en español de la película incorporase la información perdida de la siguiente forma:

EG

Narrador:

Así, durante dieciséis años el lugar donde se hallaba la princesa había permanecido en el misterio, mientras en la cabaña del leñador las buenas hadas llevaban adelante el bien tramado plan. Viviendo como mortales, habían criado a la niña llamándola Rosa.

¹⁶⁹ Con un poco de curiosidad y algunas pesquisas bien dirigidas es posible descubrir que Disney se tomó ciertas licencias a la hora de poner nombre a la infortunada princesa. Aurora, además de ser el nombre de la bella durmiente en el ballet *La bella durmiente* de Chaikovsky, era realmente el de una de las hijas de la princesa en el cuento original de Charles Perrault, mientras que "*Briar Rose*" (el nombre que las hadas dieron a la niña durante su ocultamiento) era el de la princesa en la versión recogida y popularizada por los hermanos Grimm.

Es evidente que este pasaje del redoblaje copia la traducción de Santos, pero en este caso también lo completa con información necesaria, presente en el original y perdida en la versión de 1959, que explica por qué las hadas llaman Rosa a la princesa.

11. LA TRADUCCIÓN DE REFERENTES CULTURALES

Dwarfs: Why wash? What for? We ain't goin' nowhere. 'Taint New Year!

(*Snow White and the Seven Dwarfs*, V.O. 1937)

Enanos: ¿Lavarnos? ¿Para qué? ¡No es día de San Juan! ¡No, ni es Año Nuevo!

(*Blanca Nieves y los siete enanos*, doblaje de Edmundo Santos, 1964)

Toda obra de creación es hija de la cultura y la sociedad que la produce, y como tal ha de presentar inevitablemente elementos característicos que indiquen su origen y al mismo tiempo la distingan de las obras de otras culturas y sociedades. Estos elementos, por ser distintivos de una comunidad concreta, pueden no encontrar correspondientes en otras culturas, y ello plantea a menudo grandes problemas a los traductores. Agost (1999: 99) cuenta entre estos elementos:

lugares específicos de alguna ciudad o de algún país; aspectos relacionados con la historia, con el arte y con las costumbres de una sociedad y de una época determinada (canciones, literatura, conceptos estéticos); personajes muy conocidos, la mitología; la gastronomía, las instituciones, las unidades monetarias, de peso y medida; etc.

En el ámbito de la traducción se los denomina “referentes culturales”, para cuya traducción la propia autora enumera los siguientes procedimientos (Agost 1999: 100-101):

1. Adaptación cultural. Este procedimiento consiste en sustituir los referentes culturales de la cultura origen por equivalentes de la cultura meta.
2. Traducción explicativa. En este caso el traductor explicita la referencia cultural para facilitar la comprensión al espectador.
3. Supresión del referente. La autora recomienda este procedimiento si la traducción del referente cultural es imposible o problemática, y admite la posibilidad de que se pueda sustituir por otro elemento.
4. No traducción. Equivale a dejar en inglés el referente cultural.

En las películas que comprende este estudio es posible encontrar decenas de ejemplos de referentes culturales. Muchos de ellos son fácilmente traducibles; otros, por el contrario, no tanto. Ofrezco a continuación una selección de casos interesantes que ilustran cada una de las estrategias de traducción de la clasificación de Agost.

11.1. Adaptación cultural¹⁷⁰

11.1.1 Las Navidades más castizas de Peter Pan

Vea el lector si es capaz de identificar el referente cultural del siguiente fragmento, probablemente no del todo evidente.

(Peter Pan enseña a los niños a volar, para lo cual les pide que piensen en algo que los haga felices.)

V.O.

Peter Pan: Think of a wonderful thought.

John & Wendy: Any happy little thought?

Peter Pan: Uh-huh.

Wendy: Like toys at Christmas?

John: Sleigh bells, snow?

Los referentes culturales se encuentran precisamente en las menciones, aparentemente inocentes, de la Navidad, los juguetes, la nieve y los trineos (*toys at Christmas/ sleigh bells/ snow*). Para el traductor perspicaz no serán inocentes en absoluto. En ello debió de reparar sin duda Edmundo Santos, que las trasladó como sigue:

ES

Peter Pan: ¡Ya me acordé! Piensen algo encantador.

John y Wendy: ¿Algo bello, muy hermoso?

Peter Pan: Ajá.

Wendy: ¿Como en la Nochebuena?

John: ¿O en los Reyes Magos?

¿Qué impide o desaconseja traducirlos semánticamente como “juguetes en Navidad”, “campanillas de trineo” y “nieve”? Sencillamente, que los tres elementos pertenecen al repertorio de imágenes navideñas estadounidenses, y no tanto al de la Navidad tal y como se vive en los países de cultura hispana.

Para demostrarlo, ahondemos un poco en la cultura navideña estadounidense y acudamos a la primera estrofa y el estribillo del villancico *Jingle Bells*¹⁷¹, popular aun en países no anglófonos merced a su frecuente aparición en cine y televisión.

¹⁷⁰ En la sección titulada “Adaptaciones naturalizadoras” del capítulo “Traducción para doblaje y adaptación” ofrezco otros casos de referentes culturales que fueron traducidos por este procedimiento.

Jingle Bells

Dashing through the snow,
In a one horse open sleigh,
O'er the fields we go
Laughing all the way.
Bells on bob tails ring
Making spirits bright.
What fun it is to laugh and sing
A sleighing song tonight.

Jingle bells, jingle bells,
Jingle all the way.
Oh, what fun it is to ride
In a one horse open sleigh!
Jingle bells, jingle bells,
Jingle all the way.
Oh, what fun it is to ride
In a one horse open sleigh!

Nótese que la letra de este villancico por antonomasia recoge los elementos (*snow*, *bells* y *sleigh*) que mencionaba John en el fragmento de Peter Pan que he reproducido. Debido a su popularidad, *Jingle Bells* y el resto de productos navideños procedentes de los Estados Unidos han conseguido difundir en Europa la imaginерía navideña anglosajona hasta el punto de que en muchos países se adopta total o parcialmente. Esta adopción parcial explica, por ejemplo, que desde hace algunos años en España convivan, compitiendo amistosamente entre sí, la noche del 24 de diciembre y la mañana del 6 de enero, festividad de los Reyes Magos en España y muchos países de Hispanoamérica, como el momento de las Navidades en que se reciben e intercambian regalos. En algunas familias se concilian ambas tradiciones intercambiando regalos en ambas fechas.

¹⁷¹ Por extraño que parezca, *Jingle Bells*, uno de los villancicos en inglés más conocidos, se escribió para ser cantado en la fiesta de Acción de Gracias. Su autor, el pastor James Pierpointone, lo compuso en 1857 para que los niños que asistían a su catequesis dominical lo cantasen en tan señalada festividad. La canción se hizo tan popular que pervive desde entonces. *Jingle Bells* recoge en su letra la esencia de la Navidad más tradicional. Las campanillas que normalmente se oyen en todas las versiones de este villancico traen a la mente de los niños la imagen de Papá Noel cargado de regalos. En http://www.carols.org.uk/jingle_bells.htm.

En cualquier caso, los trineos, los cascabeles y la nieve son motivos navideños tradicionales en países de habla inglesa, pero no en España, en Méjico, y en los países de América central y del sur, situados en latitudes más cálidas¹⁷². La traducción para el doblaje de *Peter Pan* repara acertadamente en este hecho cultural y naturaliza el texto original sustituyéndolo por el equivalente cultural válido para el público receptor. Veámoslo detalladamente:

1. “*Like toys at Christmas?*” se tradujo por “¿Como en la Nochebuena?”. Como acabo de mencionar, el intercambio de regalos ocurre tradicionalmente el día de Reyes en la mayoría de los países de cultura hispana y católica (además de en otros como Francia o Filipinas, sin olvidar las comunidades hispanohablantes de los Estados Unidos). Por esa razón se omite la asociación de la Navidad con los juguetes que establece el original.
2. “*Sleigh bells y snow*” se vertió como “¿O en los Reyes Magos?”. Con esta traducción, que incluye una asociación implícita (Reyes Magos = juguetes para los niños) se compensa la omisión de los juguetes (*toys*) en el apartado anterior. En las culturas hispanohablantes la mención a los Reyes Magos evoca la imagen de juguetes tan infaliblemente como la de Santa Claus lo hace en los Estados Unidos. Además, se sustituyen elementos navideños foráneos como los trineos y las campanillas por el trío de magos orientales, mucho más apropiado y castizo, como señalé, dados los destinatarios del doblaje.

¿Habría resultado muy grave traducir lo anterior por “¿Como los juguetes en la Navidad?” y “¿O las campanillas de los trineos y la nieve?”. Opino que no, porque dado que la Navidad es un elemento cultural compartido con mínimas variaciones por tantos países de cultura occidental, semejante traducción cumpliría su propósito comunicativo (los espectadores entenderían de qué se está hablando y a qué obedece la alegría de los niños, pues la Navidad se celebra esencialmente de la misma manera en los países donde esta tradición se mantiene). Sin embargo, por las razones que he expuesto, me parece mejor, por más adecuada, la traducción que se recoge en el doblaje.

¹⁷² Repare el lector en que, por ejemplo, en Argentina se celebra la noche de Navidad en pleno verano austral con fiestas y cenas en la playa y al aire libre, motivo por el cual lo normal es que la nieve y los trineos no figuren en el imaginario navideño de ningún niño argentino.

11.1.2. Davy Jones o las sirenas

Seguimos en *Peter Pan*. Detengámonos a leer la letra de una de las canciones más recordadas de esta película, *A Pirate's Life*, con letra de Ed Penner y música de Oliver Wallace:

A Pirate's Life

Ohh, a pirate's life is a wonderful life,

A-rovin' over the sea.

Give me a career

As a buccaneer.

It's the life of a pirate for me.

Ohh, the life of a pirate for me!

Ohh, a pirate's life is a wonderful life,

They never bury yer bones.

But when it's all over

A jolly sea rover

Drops in on his friend Davy Jones.

Ohh, his very good friend Davy Jones!

Ohh, my good friend Davy Jones!

Mi impresión es que muy pocos hispanohablantes conocían el nombre de Davy Jones antes de que la trilogía de los *Piratas del Caribe*¹⁷³, uno de los productos recientes más exitosos de la factoría Disney, lo popularizase. Sin embargo, es mencionado varias veces en esta canción perteneciente a uno de los clásicos animados más conocidos de la Disney, que data de 1953. ¿Cómo es que el público hispanohablante sólo ha oído este nombre en los últimos cuatro años en las salas de cine? Antes de responder a esta pregunta, revisemos la historia del personaje.

Davy Jones es la forma eufemística en que en la jerga marinera inglesa se llama al demonio de los mares, o sea, a la muerte. De hecho, cuando un marino muere en alta mar se dice que “va a parar al armario de Davy Jones” (“*to be sent to Davy Jones's locker*”). El origen del nombre es incierto. Son varias las teorías al respecto, aunque no

¹⁷³ Las tres películas que componen la serie se titulan *Piratas del Caribe. La maldición de la Perla Negra* (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, 2003), *Piratas del Caribe. El cofre del hombre muerto* (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, 2006) y *Piratas del Caribe. En el fin del mundo* (*Pirates of the Caribbean: At World's End*, 2007).

hay una más aceptada. La referencia más antigua a esta expresión en una obra literaria se encuentra en *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751), de Tobias Smollet¹⁷⁴:

This same Davy Jones, according to sailors, is the fiend that presides over all the evil spirits of the deep, and is often seen in various shapes, perching among the rigging on the eve of hurricanes, ship-wrecks, and other disasters to which sea-faring life is exposed, warning the devoted wretch of death and woe.¹⁷⁵

Parece que Davy Jones cumple todos los requisitos de un referente cultural; y de uno de difícil traducción, para más señas. Dado que este mito no forma parte del patrimonio cultural hispano, ¿cómo lo tradujo Edmundo Santos en su versión de la canción *A Pirate's Life*? Veámoslo.

La vida de un pirata

Ay, la de un pirata es la vida mejor,
no tiene preocupación.
Es muy descansada, y muy bien pagada,
y el oro se tiene a montón.
Sí, el oro se tiene a montón.

Ay, la de un pirata es la vida es mejor,
se vive sin trabajar.
Cuando uno se muere con una sirena
se queda en el fondo del mar.
Sí, se queda en el fondo del mar.

Sencillamente, Santos no lo tradujo porque lo omitió. Es más, podría decirse que omitió la letra de la canción entera, dado que lo que hace Santos es escribir una en español en cuyos versos se encuentran pocas correspondencias con la original, pero que aun así mantiene el asunto pirata y los dos temas principales: lo envidiable de la vida del corsario y la muerte del pirata. El primero de ellos llega a tratarse con notable respeto a la forma del original (*Ohh, a pirate's life is a wonderful life* /Ay, la de un pirata es la vida mejor), mientras que el tratamiento del segundo es mucho más libre, tanto, que en

¹⁷⁴ En <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=4084> puede leerse gratuitamente esta obra en versión digital.

¹⁷⁵ Este Davy Jones es, según los marineros, el demonio que gobierna a todos los espíritus malévolos del abismo, y a menudo se le ve bajo distintas formas, posado en las jarcias la víspera de huracanes, naufragios y otros desastres propios de la vida en el mar, previniendo al desdichado creyente de muerte y males. [Mi traducción]

la versión de Santos a Davy Jones lo sustituye una sirena (*But when it's all over a jolly sea rover drops in on his friend Davy Jones/ Cuando uno se muere, con una sirena se queda en el fondo del mar*).

En esta ocasión, un referente cultural extraño para los destinatarios de la traducción fue remplazado por otro reconocible y plenamente eficaz como símbolo. Quizá resolviendo –acertadamente, a mi juicio— que mantener la mención al mito de Davy Jones sería inútil, Santos recurrió a personajes, igualmente míticos, pero más propios de la cultura receptora del doblaje, y por ello nos encontramos con una sirena, quizá de la familia de aquéllas que enloquecieron con su canto a Odiseo amarrado, tantos y tantos siglos atrás.

Con esta licencia Santos respetó escrupulosamente el hecho de que la letra de la canción original aludiese a la muerte con una metáfora. ¿Es esto importante, a pesar de que mantener la metáfora en la traducción suponga cambiarla por otra? Opino que sí. Por supuesto, mucho más fácil hubiera sido prescindir de ella y trasladar únicamente el sentido de la estrofa, pero creo que una traducción cuidada se reconoce precisamente en el esfuerzo del traductor por decir todo lo que dice el texto con el que trabaja y por trasladar también la forma como lo dice, siempre en la medida en que la lengua a la que vierte lo permita.

11.1.3. Un embarazo embarazoso en La dama y el vagabundo

El siguiente diálogo gira en torno a un aspecto cultural tabuizado que tanto en el mundo hispanohablante como en el anglosajón ha producido metáforas y símbolos particulares: la reproducción del ser humano. Al hablar de ella, al menos en público, se recomienda emplear metáforas, rodeos y símbolos en sustitución de las palabras correctas y apropiadas que, por pudor, conviene no pronunciar. Muchas de estas metáforas y símbolos son compartidos por distintas culturas occidentales. Veremos algunos de ellos en la siguiente escena.

(Reina está confundida porque, de repente, sus dueños han dejado de prestarle atención. Sus amigos Jock y Trusty intentan explicarle que la pareja está esperando un bebé.)

V.O.

Jock: Now, lassie, do not take it too seriously. After all, at a time like this...

Trusty: Why, yes. You see, Miss Lady... There comes a time in the life of all humans when, uh... Well, as they put it, uh... The birds and the bees...? Or, well, uh... The stork...? You know? Uh, no? Well, then, uh...

En la escena el sabueso Trusty interrumpe a Jock para explicar a Lady, con tacto y educación, el embarazo de las hembras humanas. La lucecita roja que señala la presencia de un elemento prohibido se enciende en su interior y enseguida recurre a rodeos y metáforas:

1. *There comes a time in the life of all humans when...* (“Llega un momento en la vida de los humanos en que...”).
2. *Well, as they put it, uh... The birds and the bees...?* (“Bueno, como se dice, eeeh... ¿Los pájaros y las abejas?...”).
3. *Or, well, uh... The stork...? You know? Uh, no?* (“Vaya. Bueno. Eeeeh... la cigüeña, ya sabes... ¿No?”).

El problema para Trusty es que desde el principio confía en que Lady será buena entendedora y le bastarán pocas palabras para comprender, mas no es así. La perrita demuestra ignorar todo lo concerniente a la función reproductora. El sabueso le presenta un tópico tras otro con la esperanza de que alguno haga sonar la flauta y cada vez solicita su aquiescencia con la entonación ascendente de quien pregunta temeroso de ser entendido.

De los tres elementos que he enumerado, sólo la metáfora “*the birds and the bees*” parece extraña a la cultura hispanohablante. Los otros dos no representan un problema de traducción, pues la cigüeña (*the stork*) es un símbolo compartido, y la fórmula “en la vida de todo hombre llega un momento en que...” también se emplea como circunloquio con esa forma u otra similar.

“*The birds and the bees*” parece ser una metáfora del tipo que se emplea en los libros escolares para explicar a los alumnos la función reproductora. En ellos suele empezarse por describir la de las plantas, donde la intervención de insectos polinizadores como las abejas es fundamental. Veamos qué tratamiento se dio a “*the birds and the bees*” en los dos doblajes de esta película que existen en español.

ES

Jock: ¡Ya, ya, ya! No lo tomes tan a pecho, niña. Lo que pasa es que Linda ahora está...

Triste: ¡Ah..., sí! Tú sabes, mi niña. Hay una etapa en la vida de todos los humanos cuando... Je, je... Eh...Tú me comprendes, ¿no? La cigüeña, París... Eh... ¿Cómo dijéramos? ¡La cigüeña! ¡Sí! Eh...Oh... Eh... Digo...

En el doblaje dirigido por Edmundo Santos se ha mantenido el circunloquio “Hay una etapa en la vida de todos los humanos cuando...” y el símbolo compartido de la cigüeña como portadora de bebés. Además, en sustitución del foráneo “*the birds and the bees*” se ha introducido el otro símbolo que frecuentemente acompaña a la cigüeña: París, la ciudad de donde procede su carga. Según el acervo eufemístico de nuestra cultura todos somos originarios de París, aunque posteriormente cada recién nacido se vuelva oriundo por adopción del país donde su madre lo dé a luz (otro eufemismo compartido con otras culturas, por ejemplo la francesa y la inglesa).

En el redoblaje realizado en Méjico en el año 1997, en cambio, se traduce literalmente la metáfora “*the birds and the bees*”:

EG

Jock: ¡Jajajá! Reinita, no lo tomes tan en serio. Después de todo, en una época como ésta...

Triste: ¡Ah..., sí! Verá, señorita Reina. Llega una etapa en la vida de todo ser humano en la cual... Bueno, cómo decirle... Los pájaros y las abejas... Oh, bueno... La cigüeña... ¡Usted sabe! Eh... ¿No? Eh... Bueno, eeh...

El problema en este caso es que la asociación intelectual de los pájaros y las abejas con la función reproductora es mucho más débil y difícil para el hispanohablante que la de la cigüeña con la ciudad de París. La metáfora “los pájaros y las abejas” no se desentraña tan rápidamente como la de la cigüeña. Precisamente ésta es la que en este doblaje esclarece el significado de aquélla por “retroasociación” (al entender la metáfora de la cigüeña, la mente del espectador retrocede a la metáfora anterior para establecer la asociación y descifrarla).

11.1.4. Apodos problemáticos en Robin Hood

En una secuencia de *Robin Hood* Little John se burla del príncipe John dirigiéndose a él con irreverencia mediante el apodo PJ ['pi:dʒei], iniciales de “Prince John”. La práctica de llamar a alguien por las iniciales de su nombre es muy habitual como tratamiento afectuoso y de amistad en el ámbito de la cultura anglosajona. Así, es frecuente encontrar en películas a personajes que responden a nombres como TJ, LJ o DL, algo que no es habitual, al menos en España. En la práctica actual los doblajes en castellano mantienen estos apelativos, si bien pronunciados a la española (Tejota, Elejota, Deelee).

Edmundo Santos advirtió lo extranjero de semejante costumbre, infrecuente en el ámbito de la cultura hispana, donde los apodos y mote no se suelen construir a partir de las iniciales del nombre de pila de una persona, y tradujo el “PJ” original por un tratamiento que, sin perder el efecto burlón, resultase más natural para el público hispanohablante: Super Juan. De esta manera la comicidad se mantiene, dado lo irreverente y desenfadado del apelativo, mediante el uso de formas de apodar que son más propias de la lengua y la cultura españolas.

11.2. Traducción explicativa

11.2.1. *Scotland Yard o, simple y llanamente, “la policía”*

Como ya he mencionado en otro lugar de este trabajo, la trama de *Peter Pan* se desarrolla en parte en Londres. En una escena de la película el señor Darling, padre de Wendy y sus hermanos, pide a gritos que alguien llame a la policía, si bien no es *police* la palabra que utiliza:

V.O.

Mr. Darling: Sound the alarm! Call Scotland Yard!

El señor Darling, como es natural, se refiere a la policía de su ciudad con el nombre que recibe en Londres: *Scotland Yard*, nombre que originalmente pertenecía al lugar de la ciudad donde se estableció el cuartel general del cuerpo y que con el paso del tiempo pasó a designar a éste. Basta pronunciar el nombre *Scotland Yard* para que cualquier espectador anglófono piense no sólo en la policía, sino en una división de la policía británica, concretamente la londinense.

Aquí el traductor del guión de esta película debe plantearse dos preguntas. La primera: ¿es este referente igual de informativo para los espectadores hispanohablantes

que verán el doblaje? Dicho de otro modo: ¿comprenderán lo mismo con la sola mención de Scotland Yard? La respuesta: seguramente no, sobre todo, los niños. Entonces, hace falta traducir.

La segunda pregunta es cómo traducir ese nombre extranjero: de todo el contenido informativo del término Scotland Yard, ¿cuál es el pertinente, por necesario, para la comprensión de la escena, el “no negociable”? Dicho de otro modo: ¿qué es lo que los espectadores del doblaje tienen que entender? La respuesta: simple y llanamente, que el señor Darling quiere llamar a la policía.

Si Santos no se hizo estas mismas preguntas, probablemente se hizo otras muy parecidas, a juzgar por su traducción:

ES

Señor Darling: ¡Suenen la alarma! ¡Llama a la policía!

Como vemos, en la traducción para el doblaje se optó por omitir el referente cultural *Scotland Yard*. En su lugar, éste se explica ofreciendo el hiperónimo “policía”, suficiente para transmitir la información realmente pertinente para la escena.

Podría aducirse que conservar la denominación *Scotland Yard* habría añadido a la traducción un dato que hubiera vuelto a insistir en la ciudad de Londres como lugar donde se desarrolla la primera parte de la trama, pero ésta es una información que ya ha sido consolidada por otros elementos de la película, por ejemplo, las imágenes del Big Ben o del río Támesis.

Piénsese, por ejemplo, en cuál habría sido el resultado si en lugar de un hiperonímico como “policía”, que carece de marcas culturales o localistas concretas, se hubiese optado por una solución de corte naturalizador como “¡Llama a la guardia civil!” o “¡Llama a los cuerpos y fuerzas de seguridad del estado!”, por utilizar la farragosa denominación que emplean actualmente políticos y periodistas. Sin lugar a dudas ambas habrían resultado incongruentes en el contexto de la película y, por tanto, perjudicado al doblaje. Dado que Peter Pan no se ha redoblado con ocasión de su nuevo lanzamiento en DVD, semejantes propuestas de traducción permanecen por el momento en el repertorio de lo que pudo haber sido pero gracias a Dios nunca fue.

11.3. No traducción

Traducir un referente cultural precisa en primer lugar que el traductor lo reconozca como tal. Para ello es necesario poseer un extenso conocimiento de la cultura de partida,

ser un traductor “bicultural” antes que “bilingüe” (algo, esto último, que no es en absoluto necesario para traducir bien). Sólo tras haberlo reconocido como una unidad de traducción cuyo significado está ligado estrechamente al ámbito geográfico y cultural de una comunidad concreta, puede plantearse el traductor si es posible verterlo y cómo.

En el siguiente ejemplo, proveniente de *Robin Hood*, veremos cómo se ha transferido directamente al doblaje un referente cultural en inglés que probablemente el traductor pasó por alto, quizá por presentarse “camuflado” en forma de patronímico.

En la escena, Little John (cuyo nombre no se tradujo en el doblaje) se presenta disfrazado de aristócrata ante el regente Prince John (Príncipe Juan, en el doblaje), con el nombre de “Duke of Chutney”. He ahí un esquivo referente cultural que merece (y permite) una traducción.

Chutney es el nombre de una conserva agridulce, parece que de origen indio, que se come con carnes, queso y otros alimentos. En una película cómica como ésta el humor también se encuentra en los pequeños detalles. Por desgracia el chiste se perdió en el doblaje, donde Little John se siguió presentando como “Duque de Chutney”, algo a todas luces insuficiente para que el espectador medio entendiese la broma. Creo que podría haberse acuñado una traducción igual de graciosa con alguna palabra española: “Duque de Cantimpalo” o “Duque de Chimichurri”, por ejemplo.

Como señalé antes, antes de traducir un referente cultural hace falta advertirlo, lo que quizá no ocurrió en este caso.

11.4. Supresión del referente (y posible sustitución por otro)

Analicemos el siguiente fragmento del primer doblaje de *La dama y el vagabundo* (Santos, 1955). En él, Jock, un terrier escocés, aparece por primera vez en escena cantando lo siguiente:

ES

Tres brincos doy,
izquierda después,
y así nunca pierdo la marca.
Donde pueda yo escarbar y esconder mi provisión,
y pronto, pronto pueda encontrarla.

La melodía de esta tonadilla de evidente aire popular escocés o irlandés hará sospechar al investigador sagaz. Esto es lo que canta el terrier, con la misma música, en la versión original de la película:

V.O.

Four steps ahead,
Then to the left,
And right to the place where I marked it.
With a bonny, bonny bone that I'll bury for me own
In my bonny, bonny bank in the backyard.

Una canción es un recurso tan válido como otro para caracterizar a un personaje y, siendo Jock un terrier escocés, lo más probable es que ésta sea escocesa y venga a reforzar la identidad del perrito. Sin otra pista que la melodía y su posible (y probable) procedencia, con algo de paciencia y pericia en la búsqueda el investigador acaba conociendo que Jock canta una versión perruna de un clásico escocés: *The Bonnie Bonnie Banks of Loch Lomond*, del cual reproduzco a continuación varias estrofas (nótese en varios versos el uso de calificadores afectivos como *bonnie* o *wee*, característicos de la variante escocesa del inglés que habla Jock):

The Bonnie Bonnie Banks of Loch Lomond

By yon bonnie banks,
And by yon bonnie braes,
Where the sun shines bright on Loch Lomond,
Where me and my true love
Were ever want to gae,
On the bonnie, bonnie banks of Loch Lomond.

Oh! Ye'll take the high road and
I'll take the low road,
And I'll be in Scotland afore ye;
But me and my true love
Will never meet again
On the bonnie, bonnie banks of Loch Lomond. [...]

The wee birdie sang
 And the wild flowers spring,
 And in sunshine the waters are sleeping,
 But the broken heart it kens
 Nae second Spring again,
 Tho' the waeful may cease frae their greeting.

Queda demostrado, por tanto, que la letrilla aparentemente inocente que canta el terrier escocés en su primera aparición tiene poco de inocente y mucho de caracterizadora, pues es un trasunto de una de las canciones más populares del folclore escocés. ¿Es posible traducir este referente cultural de función caracterizadora? Responder a esta pregunta no es nada fácil.

La clave de la decisión radica en la personalidad que se decida dar al terrier escocés en el doblaje. Si por fidelidad al personaje original se juzga prioritario conservar las referencias a su origen escocés, entonces deberá hacerse lo posible por trasladarlas todas, incluso el referente cultural que esconde esta canción. Sin embargo, ¿será el público hispanohablante capaz de interpretar correctamente dichas referencias? La respuesta en este caso parece obvia: no, pues es de esperar que los espectadores de lengua española conozcan poco o nada de la cultura escocesa, y en concreto de su folclore. Por tanto, realmente quizá no merezca la pena molestarse en trasladar al doblaje la caracterización original del perrito.

A fin de dotar a Jock de una nueva personalidad en el doblaje cabría preguntarse si conviene para ello encontrar un referente cultural hispano que pueda resultar “equivalente” al tipo escocés en la cultura anglosajona. El empeño se me antoja complicado. Es más, jugando a ponerme en la piel de un traductor o un director de doblaje reales, me inclino a pensar que este tipo de dilemas se resuelven “cortando por lo sano”, resolviendo traducir cuanto se pueda, caracterizar lo suficiente y sacrificar lo no pertinente.

Sobre la caracterización del terrier Jock ya hablé en la sección correspondiente (véanse los epígrafes 9.5. y SP. 9.8.). En el caso concreto de esta cancioncilla, se mantuvo la melodía original de *The Bonnie Bonnie Banks of Loch Lomond*, se tradujo la letra al español y se sacrificó la referencia al folclore escocés, irrecuperable para el espectador de habla hispana.

Así es como se tradujo para el redoblaje de 1997:

EG

Cuatro adelante
y luego a la izquierda,
recto al lugar señalado.
Lindo hueso para mí,
que voy a enterrar aquí,
en mi lindo banco justo en el patio.

Es evidente que esta versión ofrece una traducción literal, casi palabra por palabra, del estribillo original. Edmundo Santos, por el contrario, sólo se basó en él para escribir uno nuevo. Como era de esperar, ninguna de las marcas de pronunciación originales que identifican la procedencia geográfica de Jock se mantiene en las dos versiones en español. Sólo el redoblaje de 1997 intentó “traducirlas” en lengua española en forma de erres más fuertes de lo normal. Con ese rasgo de pronunciación se pretende caracterizar al perrito como “extranjero”, es decir, dotarle de acento marcado para respetar el hecho de que en la versión original de la película habla una variante regional del inglés distinta de la de los protagonistas, Butch y Lady, que hablan la variante no marcada (inglés estadounidense, como ya señalé).

¿Se ha traducido el referente cultural en este caso? Si se considera que pronunciar marcadamente las erres actúa en español como un referente cultural, en el sentido de que apunta directamente a una realidad cultural distinta de la hispana, entonces puede concluirse que sí, que en este caso el referente original se ha sustituido por otro propio de la cultura meta. No obstante, opino que, en rigor, los únicos procedimientos que justifican que se pueda hablar de la conservación de un referente cultural en una traducción son dos: su traducción directa (con o sin explicación, pero mejor con ella) y su adaptación mediante un referente equivalente. Por eso mismo no aceptaría las erres fuertes de Jock como un referente cultural sustituto de *The Bonnie Banks of Loch Lomond*.

El inconveniente que presenta hacer una traducción directa de un referente cultural sin acompañarla de una explicación (un procedimiento que no enumera Agost en su relación) es que, si bien el referente se mantiene, su capacidad informativa se ve mermada, pues el receptor (el espectador del doblaje, en nuestro caso) ignora precisamente a qué se está haciendo referencia. Veamos dos ejemplos de ello.

En esta ocasión nos trasladamos al final de la película *The Rescuers*. La noticia del hallazgo del diamante conocido como *Devil's Eye* (El ojo del diablo) se está dando por televisión. El reportero cuenta lo siguiente:

V.O.

T.V. newscaster: And because of a courageous little girl named Penny, the world's largest diamond, the Devil's Eye, is now in the Smithsonian Institute.

En este caso el referente cultural es “Smithsonian Institute”, una prestigiosa institución cultural estadounidense. El nombre de la entidad se tradujo en español para el doblaje:

ES

Periodista: El mayor diamante del mundo, el más grandioso, está ahora en el Instituto Smithsonian.

La denominación “Instituto Smithsonian”, sin más, traslada directamente al doblaje el referente cultural original, pero no permite comprender qué es ni a qué se dedica la institución. Sin embargo, dado que la mención de esta entidad no cumple en el guión original otra función que la de indicar el destino de la gema y tampoco presenta mayor trascendencia para el argumento de la película, la pérdida informativa no es grande, máxime cuando el espectador del doblaje acaba suponiendo por otras claves que se trata de un museo o un repositorio de objetos de valor y termina acertando en lo fundamental.

En caso de que la institución hubiese desempeñado una función concreta relevante para la trama, otras formas de traducción hubiesen sido más adecuadas, a saber: encontrar un equivalente funcional en la cultura de destino o traducir el nombre de la entidad glosándolo con información extra que proporcione al espectador un contexto en el cual situarla.

En el doblaje de *101 Dalmatians* encontramos otra traducción directa de un referente cultural. Como en el ejemplo anterior, el referente traducido se vacía de información, lo cual en esta ocasión es especialmente negativo, pues en torno a él se articula un chiste que en el doblaje se pierde irremediabilmente.

El humor basado en referentes culturales¹⁷⁶ deja poco margen de maniobra al traductor para doblaje. Salvo en el caso de que el referente sea compartido con la cultura destinataria de la traducción, el traductor únicamente puede hacer dos cosas, a saber, y

¹⁷⁶ Véanse los capítulos 11 y 12 de este estudio, dedicados a la traducción de los referentes culturales y del humor, respectivamente.

grosso modo: sustituirlo por uno de la cultura meta, equivalente o no, que funcione en la escena y reproduzca o imite el efecto cómico; o, como acabamos de ver, traducir sólo el contenido lingüístico pertinente de la escena asumiendo como inevitable la pérdida de la información conectada con la referencia cultural. Esto último es lo que ocurrió en el siguiente ejemplo.

(*Los ladrones Horace y Jasper están viendo la televisión. Cruella los interrumpe para ordenarles que maten a los cachorros.*)

V.O.

Cruella: I don't care how you kill the beasts, but do it... and do it now!

Jasper: Aw, please, miss. Have pity. Can we see the rest of the show first?

Horace: We want to see "What's my crime?"

El chiste radica en el título del programa. "*What's my crime?*" no es sino una parodia del concurso "*What's my line?*" de la cadena de televisión estadounidense CBS. Este programa, que se emitió a lo largo de dieciocho temporadas, desde 1950 hasta 1967, ha sido el concurso que mayor tiempo se ha mantenido en antena en horario de máxima audiencia y uno de los seis de más larga vida de toda la historia de la televisión en general. En él, un comité de importantes personajes de múltiples áreas de la sociedad tenía que adivinar mediante preguntas la profesión u ocupación principal de un invitado.

En *101 Dalmatians* la pareja de ladrones está viendo la versión lumpen del programa, acertadamente titulada "*What's my crime?*". En el doblaje se traduce correctamente el nombre del programa como "¿Cuál es mi crimen?", pero la parodia resulta ineficaz en la versión española, pues el concurso no es conocido¹⁷⁷.

11.5. La traducción de referentes culturales culinarios

Pocos elementos hay que distingan tanto unas culturas de otras como lo que comen. Lo que en un país es un manjar, en otro repugna. Un alimento que en un país está presente en todas las mesas, en otro ni se conoce.

La traducción de todo lo referente a la gastronomía, desde los manuales de cocina hasta las cartas de platos de los restaurantes, es una especialidad realmente difícil y delicada que precisa grandes dotes creativas y un hondo conocimiento de las culturas

¹⁷⁷ *What's my line?* contó con una versión en lengua española que se emitió por la televisión de Venezuela con el título de "Mi trabajo y yo", pero que no adquirió la popularidad del programa original.

en juego. No poseer ni lo uno ni lo otro conduce a las traducciones desafortunadas que con demasiada frecuencia espantan de nuestros mesones y restaurantes a la clientela foránea en lugar de atraerla. Una ración de *pig blood sausage* y un plato de *baby pig's hands* o de *battered lamb's brains*, descritos así, difícilmente podrían sonar menos apetecibles en lengua inglesa. Y ahí precisamente reside el intrínquilis de esta especialidad de la traducción cuando quien la encarga es el dueño de un restaurante: en presentar la ración de morcilla, el plato de manitas de cerdo y el de sesos rebozados con nombres que los hagan apetecibles a la imaginación del comensal extranjero antes de que su paladar los haya degustado.

Si el “traductor alimentario” trabaja para una productora que ha rodado un documental sobre remotas culturas asiáticas que persigue resaltar sus distintas costumbres gastronómicas en comparación con las occidentales, lo más conveniente será llamar al saltamontes frito “saltamontes frito” y a las galletas de avispa “galletas de avispa”. Por el contrario, si se pretende presentar estas diferencias de manera atractiva para estimular el turismo, quizá convenga traducir por “crujiente de salteado campesino” y “pastas con dulce mordiente”. Con estos sencillos ejemplos sólo pretendo hacer hincapié en algo que no es exclusivo de este tipo de traducción, a saber: que su enfoque, por llamarlo de algún modo, va a venir determinado por su función.

Dicho esto, es necesario señalar que cuando la traducción “alimentaria” es practicada en el marco de la traducción de un guión cinematográfico, raramente busca que el espectador quiera degustar el plato o alimento en cuestión. Lo normal es que en el cine infantil de entretenimiento, al que pertenecen las películas analizadas en este estudio, no se planteen cuestiones de este tipo, y que cualquier alimento o plato mencionado en el guión lo sea únicamente de manera incidental, sin mayor trascendencia en el desarrollo del argumento. A mi juicio, en esos casos lo primordial pasa a ser que, en la medida de lo posible, la traducción respete el carácter del elemento original, es decir, que no llame la atención sobre sí misma si el guión original no requiere que ese alimento o ese plato sean resaltados, o que lo haga si es preciso. Naturalmente, esto exigirá que se someta y supedite la exactitud semántica de una traducción a su función dentro de su contexto. ¿Significa eso que el traductor debe falsear la realidad y verter *peanut butter and jelly sandwich* como “sándwich de jamón”? ¿Y por qué no?, sobre todo si el sándwich en cuestión no se muestra en pantalla y su composición es irrelevante para el argumento. ¿Acaso evoca lo mismo en la mente de un hablante de España un sándwich de manteca de cacahuete con

mermelada que uno de jamón? En absoluto. El segundo suena apetecible mientras que el primero provoca muecas de rechazo. La segunda es una traducción aceptable, a pesar de ser falsa, frente a la primera, que es exacta pero antipática y, por esa razón, inaceptable. Pero cuidado: entiéndase que no se trata de naturalizar al buen tuntún, sino de naturalizar con tacto y sentido común. “*Peanut butter and jelly sandwich*” podría naturalizarse como un bocadillo de salchichón, pero el efecto de esta traducción sería tan perjudicial como el del bocadillo de manteca de cacahuete con mermelada, aunque por razones contrarias. El bocadillo de manteca de cacahuete llama la atención sobre sí mismo por extraño a los gustos del espectador español, pero el de salchichón lo hace igualmente porque el espectador español conoce que en los Estados Unidos no comen salchichón o, al menos, no el mismo tipo que nosotros, y ello quebraría momentáneamente la delicada ilusión del doblaje. Por tanto, entiéndase que no se trata de adaptar alimentos y comidas a los gustos y costumbres de los receptores del producto traducido, sino de reconocer la función del alimento o la comida en el guión y respetarla¹⁷⁸. Dicho todo lo anterior, pasemos a comentar ejemplos de traducciones alimentarias. Empecemos por el principio, que en este estudio es como decir “empecemos por *Blancanieves*”.

En lo referente a este tipo de traducción, el doblaje más antiguo de esta película, el canónico de 1964 dirigido por Edmundo Santos, es un ejemplo de lo que no debe hacerse. O, al menos, de lo que yo no haría.

11.5.1. Érase una vez unos enanitos que comían pizza

Ese antiguo dicho según el cual lo mejor que una mujer puede hacer para conquistar a un hombre es mimarle el estómago (como buena cocinera, se entiende) es corroborado una vez más por este cuento. Los enanitos no dejan que Blancanieves se quede con ellos por compasión o por tener espacio sobrante en casa. No la abandonan a su suerte en el bosque simple y llanamente porque sabe cocinar.

¹⁷⁸ La película *Ratatouille* (Pixar, 2007) es un ejemplo de lo que acabo de exponer, a saber: la preeminencia de la traducción aceptable frente a la exacta en el cine de entretenimiento (especialmente cuando el objetivo es que los espectadores llenen las salas de cine). Quien lo haya probado, sabrá que *ratatouille* es como llaman en Francia, y por contagio cultural en Louisiana y otros estados del sur de los Estados Unidos, a lo que en España llamamos pisto. A pesar de que pisto es una traducción más adecuada, *ratatouille* es mucho más aceptable cuando lo que se pretende no es dar lecciones de gastronomía comparada, sino que la gente acuda en masa a ver una película de dibujos animados protagonizada por una ratita cocinera. (Nótese que manteniendo *ratatouille* en el título se conserva, además, el juego de palabras: rata-ratatouille.)

En la escena en que Blancanieves negocia con los enanitos su permanencia en la casa, intenta granjearse el favor de los hombrecillos enumerando todas las tareas del hogar que puede asumir, así como las distintas comidas que sabe preparar. En la versión original en inglés Blancanieves los engatusa ofreciéndose a cocinar los siguientes postres: *apple dumplings*, *plum pudding* y *gooseberry pie*. Una traducción literal de ellos sería:

- *Apple dumplings*: manzanas al horno (envueltas en masa de hojaldre).
- *Plum pudding*: budín de pasas y especias.
- *Gooseberry pie*: pastel de grosella.

He aquí los nombres de las comidas mencionadas en la versión original y sus respectivas traducciones tal y como aparecen en los doblajes en español de esta película que se conservan.

V.O.	<i>apple dumplings</i>	<i>plum pudding</i>	<i>gooseberry pie</i>
ES	puchero gallego	pizza	pastel de piña
AC	tarta de manzana	flan ¹⁷⁹	pastel de moras ¹⁸⁰
MP	puchero gallego	puddín	pastel de piña

Resulta claro que en todas las versiones se ha procedido con bastante libertad. El doblaje AC ofrece la traducción más cercana al original al conservar las manzanas y las frutas silvestres (bayas) como ingredientes principales de los pasteles. En el extremo opuesto se sitúa la versión de ES, que resulta con diferencia la más libre de las tres, quizá por un afán de naturalizar las comidas a las que se alude en la película y acercarlas más al público hispanohablante de la época¹⁸¹. De otro modo no se explica que Blancanieves supiese hacer algo tan italiano —o, por adopción, tan estadounidense— como la pizza, ni que los enanitos —siete rudos mineros que viven aislados en una casita perdida en el corazón de un bosque— la conociesen (por haberla probado, se supone). A todas luces, resulta una traducción tan anacrónica y

¹⁷⁹ En la traducción del guión (a cargo de Lucía Rodríguez) previa al ajuste para doblaje se utiliza “flan de vainilla”.

¹⁸⁰ Además de “pastel de moras” en el mismo redoblaje se utiliza también “tarta de moras”. En la escena en que la reina disfrazada de pordiosera sorprende a Blancanieves cocinando, ésta responde que está haciendo una tarta de moras (*gooseberry pie*).

¹⁸¹ Y dentro de la comunidad hispanohablante en general, probablemente a un público mejicano estrechamente relacionado con la cultura estadounidense, como pudiera haber sido el caso del propio Edmundo Santos.

excesivamente libre como “puchero gallego” para *apple dumplings*. Sin duda, ES optó por naturalizar un aspecto que, a mi juicio, no merece ni tanta atención, ni que se le confieran unas connotaciones tan específicas como las que la pizza y el puchero gallego puedan tener en Méjico. Además, mediante esta traducción se llama la atención innecesariamente sobre elementos que podrían haberse trasladado de una forma mucho más neutra (como se hizo después en el doblaje AC) sin merma en su eficacia comunicativa y, por su puesto, sin introducir matices chocantes como lo hace el hecho de que los enanitos conozcan la pizza y el puchero gallego.

El doblaje MP sigue, una vez más, la versión de ES, aunque sustituye la pizza por “puclín”, una alternativa mucho más lógica, neutra y fiel al significado del postre mencionado en el original (*plum pudding*).

La sorpresa de los espectadores que acuden a las conferencias que imparto sobre traducción para doblaje en facultades de España siempre es tremenda cuando reparan en que en el doblaje canónico de Santos los enanitos lanzan sus gorros al aire y rompen en vivas porque Blancanieves promete cocinarles puchero gallego y pizza. De las manzanas al horno y del budín de pasas originales, ni rastro.

He utilizado el verbo “reparar” adrede en el párrafo precedente. Aún no he encontrado a una sola persona que haya afirmado haberse dado cuenta con anterioridad de que la mención de esos alimentos en Blancanieves es totalmente incongruente. ¿Qué pinta el puchero gallego en un cuento de hadas? ¿Cómo es posible que unos enanitos coman pizza? ¿Acaso hay repartidores que trabajen por su zona del bosque y se las lleven a casa?

Lo interesante para mí es precisamente el hecho de que los espectadores de la película no reparen en ello, algo que en mi opinión se explica por eso que llamo “pacto” del doblaje: el acuerdo por el que el espectador accede a suspender temporalmente su incredulidad para disfrutar durante una hora y media viendo una película. Sólo así se explica que fuera de la sala de cine o la comodidad del salón de casa, en el marco de una conferencia sobre traducción, por ejemplo, estas incongruencias resulten tan evidentes que provoque hilaridad no haberlas advertido antes.

11.5.2. Traducciones alimentarias en los doblajes de *Lady and the Tramp*

En el doblaje de *Lady and the Tramp* (*La dama y el vagabundo*) dirigido por Santos en 1955 volvemos a encontrar otro ejemplo de traducción alimentaria naturalizadora, si bien algo menos llamativo que el puchero gallego y la pizza de los enanitos.

Darling, la esposa de Jim Dear, está encinta. Una noche de tormenta tiene un antojo muy poco oportuno:

V.O.

Jim Dear: Darling, are you sure you want watermelon?

Darling: *[Off]* Mm-hmm. Oh, and some chop suey, too.

Jim Dear: Chop suey? Oh, all right, darling.

Watermelon se traduce en español como “sandía”, mientras que *chop suey* es un conocido plato chino-americano cuyo nombre se ha transferido directamente al español, de modo que es así como figura en las cartas de platos de los restaurantes de comida china de España. Los dos dan la impresión de no combinar muy bien juntos y de constituir un encargo muy inoportuno en las altas horas de una noche de lluvia y viento. Veamos cómo se tradujo este fragmento en el doblaje dirigido por Edmundo Santos:

ES

Jaimito: Linda, ¿estás segura de que quieres melón?

Linda: *(off)* ¡Ahá! ¡Ah, y unas nueces de la Patagonia!

Jaimito: ¡¿De la Patagonia?! Bueno, a ver cómo te las consigo.

Que se haya traducido *watermelon* por “melón” puede explicarse, además de por el parentesco entre las dos frutas, porque la sandía se llama simplemente “melón” en países de Hispanoamérica como Cuba y Puerto Rico. Más difícil de explicar es por qué se tradujo *chop suey* por “nueces de la Patagonia”. De nuevo, la única justificación que puede encontrarse es el deseo de encontrar una traducción aceptable que transmita con eficacia el efecto que persigue el diálogo, a saber, que la embarazada pide a su marido algo prácticamente imposible de encontrar. Probablemente Santos consideró que el público hispanohablante no entendería que el *chop suey* es un plato de corte oriental, y decidió sustituirlo por algo más inmediatamente reconocible como las nueces de la Patagonia, frutos que no hace falta haber comido para inferir que proceden del extremo más meridional del cono sur.

En el redoblaje mejicano de 1997 Linda pide “sandía y comida china”, que traduce más exactamente los antojos del original explicando qué es el *chop-suey* en lugar de naturalizándolo.

11.5.2.1. Traducir las diferencias en materia de cultura dietética

Quiero llamar la atención ahora sobre un caso particular en el que el objeto de la traducción no lo constituye el nombre de un plato o de un alimento concreto, sino las diferencias en materia de cultura dietética entre las dos culturas implicadas, la estadounidense y la hispana. En el siguiente fragmento de *Lady and the Tramp*, Butch, el perro protagonista, intenta decidir en qué establecimiento desayunará:

V.O.

Tramp: Now, that breakfast. Let's see. Bernie's? No. François? Oh, no, no. Nope. Too much starch. Ah, Tony's! Oh, that's it. Haven't been there in a week.

Lo que nos interesa ahora es la traducción de “*Nope. Too much starch*”. Para empezar, hay que tener en cuenta que François es una repostería, una especie de *pâtisserie* francesa que se anuncia con el rótulo “FRANÇOIS PASTRIES”.

La observación de Butch podría traducirse como “No. Demasiado almidón”. Verter *starch* como “almidón”, sería lo exacto, pues ése es el vocablo inglés con que se hace referencia al almidón, un polisacárido que se encuentra en la mayoría de los vegetales, sobre todo en los tubérculos y semillas. Además de su valor como nutriente, el almidón sirve para dar consistencia o apresto a la ropa planchada, en especial a las camisas.

En un país como Estados Unidos, que es donde se produjo el largometraje, tiene todo el sentido del mundo incluir en una película infantil una escena en que un perro rechaza ir a desayunar a una pastelería para no ingerir alimentos demasiado ricos en almidón. Y digo que tiene todo el sentido del mundo porque no conozco ningún otro país cuyos habitantes sepan tanto sobre dietética y nutrición y, sin embargo, estén tan gordos por lo general. Ésa es una de las paradojas de los Estados Unidos, el país donde más libros se publican sobre regímenes-milagro y nutrición, y donde al mismo tiempo el porcentaje de obesos entre la población es mayor.

En las escuelas del país la educación sobre nutrición se considera una labor de extrema importancia que garantizará una vida larga y de calidad a los alumnos, que desde muy pequeños son aleccionados en las reglas de la dieta equilibrada y los hábitos de alimentación correctos. Conociendo este hecho, un guionista estadounidense no vacilará a la hora de poner una palabra como “almidón” o “hidrato de carbono” en boca de un dibujo animado, pues asume que los espectadores, niños y no tan niños, están suficientemente familiarizados con el término.

¿Se puede concluir lo mismo a propósito del público hispanohablante? Pienso que no. Teniendo en cuenta lo dicho, veamos cómo se tradujo esta intervención en el doblaje dirigido por Edmundo Santos:

ES

Golfo: Ja..., bueno, ahora a llenar la barriga. ¿Berni's? No. ¡François! No, no. No, ayer estuve ahí... ¡Ah, Tony's! Eso es, me piace la mangieria italiana.

Aunque en este fragmento traducido aparecen otros elementos que merecen ser comentados separadamente (véase el epígrafe 13.4.), fijémonos solamente en la unidad que estábamos considerando, “*Nope. Too much starch*”, que se ha vertido como “No, ayer estuve ahí”. No se me ocurre otra justificación para esta traducción mediante omisión que la de pensar que mencionar el almidón provocaría en las mentes de los espectadores hispanohablantes más confusión y extrañeza que claridad y asentimiento. El redoblaje mejicano de 1997 viene a corroborar esta hipótesis cuarenta y dos años después. He aquí lo que se dice en él:

EG

Golfo: Ahora, ¿qué me apetece? Veamos... ¿Berni's? No. ¡François! No, no, no. Demasiada azúcar. ¡Ah, Tony's! Eso es. No he ido en una semana.

Atendiendo a lo expuesto hasta ahora, ¿puede alguien pensar que la sustitución del almidón por el azúcar en este doblaje es caprichosa? Este fragmento traduce el original casi palabra por palabra, aunque se aleja de él justamente (y no por casualidad, a mi juicio) en el punto en que se menciona el polisacárido de marras. La opción de traducción más aséptica sería, evidentemente, cambiarlo por algún otro nutriente cuyo nombre sea igual de aceptable, por conocido y habitual, que el almidón para los estadounidenses. El azúcar es una buena solución, y en este caso creo que el redoblaje mejoró a su antecesor.

Omitir una unidad de traducción es, desde luego, un recurso legítimo y en ocasiones hasta idóneo, pero me inclino por considerar primero otros más respetuosos que, en lugar de suprimir una información consigan trasladar, si no toda, al menos la mayor parte, por más que para ello haya que modificar algún dato.

Tengamos en cuenta que el original dice lo que dice, y no dice otra cosa aun pudiendo haberla dicho. No creo que el traductor tenga la potestad de silenciar total o parcialmente el original ni de hacerle decir lo que no dice. En el doblaje dirigido por

Edmundo Santos se optó por omitir una información e introducir otra nueva no relacionada con aquélla en absoluto, y como no se trata en modo alguno de un dato fundamental para el argumento, la comprensión del espectador no se resintió¹⁸². En el de 1997, en cambio, se prefirió respetar la información original en lo sustancial e introducir únicamente los cambios mínimos necesarios para garantizar la comprensión correcta. A mi juicio, una solución mucho mejor.

11.5.3. ¿Qué son las ginger snaps?

Para terminar esta sección, la transcripción de la siguiente escena de *The Rescuers* me servirá para señalar que la traducción naturalizadora libre y “creativa”, tiene cabida y justificación en muchos casos. Para determinar en cuáles, basta recordar el principio que expuse al principio de esta sección, a saber: que la exactitud semántica de la traducción debe supeditarse a su función en el texto.

Veamos el siguiente diálogo entre Penny, la niña protagonista, y Rufus, el gato que vive en su orfanato:

V.O.

Penny: Oh, here. I brought you something.

Rufus: Land of Goshen! Catnip snaps.

Penny: No! They're ginger snaps!

Rufus: Well an old codger like me could use a little ginger.

La traducción de *catnip snaps* y *ginger snaps* es lo que nos interesa. *Snaps* es la palabra con que se denomina a las galletas crujientes para mascotas que muchas veces se parten en pedazos (en inglés, *to snap*) antes de dárselas poco a poco como premio.

Catnip es el nombre de la planta *Nepeta cataria*, conocida como “albahaca de gatos”, “menta de gato” o “hierba gatera”. Su fuerte olor y sabor a menta atrae a los gatos y su extracto es utilizado en la elaboración de galletitas para estos felinos. Piense el lector si en este caso sería aceptable traducir *catnip snaps* como “galletas de hierba gatera”. No hay duda de que sería una traducción exacta pero extraña que correría el riesgo de llamar en exceso la atención a los receptores del doblaje, algo que no hace *catnip snaps* en la versión original porque no es ésa su función.

¹⁸² Lo que, por cierto, me recuerda que quizá este tipo de información accesoria sea el ámbito natural y preferente de la omisión como procedimiento de traducción.

Por otro lado, *ginger* es el nombre con que se conoce el jengibre en el mundo de habla inglesa, lo que nos da galletas de jengibre como traducción exacta de *ginger snaps*. En resumen: sirva toda esta explicación para entender que en la escena el gato espera recibir unas galletitas con sabor a *Nepeta cataria* y en su lugar recibe unas de jengibre.

Éste es un caso en que, en mi opinión, una traducción exacta sería inconveniente porque llamaría la atención sobre sí misma y causaría extrañeza, algo que ni *catnip snaps* ni *ginger snaps* pretenden en el guión original. Siendo respetuoso con la naturaleza meramente incidental de la mención de estos dos tipos de galletas, me parece mucho mejor traducirlos con libertad por otros en español que puedan resultar igual de apetecibles para un gato sin ser extraños para los espectadores. Veamos qué hizo Edmundo Santos:

ES

Penny: Espera, robé esto para ti.

Rufus: Umm. Huele sabroso. ¿Pastas de almendra?

Penny: ¡No! Jijiji... ¡Son galletas de miel!

Rufus: Umm. Bueno, pues a un viejo amargado como yo le viene muy bien esta miel.

Encontrar en este doblaje pastas de almendra en lugar de *catnip snaps* y galletas de miel en lugar de *ginger snaps* me parece una solución, una *belle infidèle*, de lo más adecuada. No tengo nada que objetar a que esto lo lograra Edmundo Santos a expensas de la exactitud, una cualidad que, por otro lado, nunca pareció preocuparle demasiado, a juzgar por lo que demuestran muchos de los fragmentos de doblajes suyos que reproduzco este trabajo. No hay que perder de vista que, para bien o para mal, Santos no aprendió a traducir en una facultad de Traducción.

Pautas para la investigación y la docencia

- Parafraseando a García Yebra: una traducción cuidada se reconoce en el esfuerzo del traductor por decir todo lo que dice el texto con el que trabaja y por trasladar también la forma como lo dice, siempre en la medida en que la lengua a la que vierte lo permita.

- Para traducir un referente cultural ayuda preguntarse: “¿Qué parte de la información que transmite este elemento es realmente necesaria para que el destinatario de la traducción comprenda lo que debe comprender?”.
- Traducir un referente cultural precisa en primer lugar que el traductor lo reconozca como tal. Para ello es necesario poseer un extenso conocimiento de la cultura de partida.
- Estudiar la siguiente afirmación: “Transferir a una traducción un referente cultural en lengua origen o traducirlo directamente a la lengua meta sin agregar una glosa explicativa produce traducciones menos informativas”.
- Discutir la siguiente afirmación: “El humor basado en referentes culturales deja poco margen de maniobra al traductor para doblaje”.
- La traducción de un referente cultural culinario debe respetar la función original de éste, es decir, no debe llamar la atención sobre sí misma si el guión original no requiere que ese alimento o ese plato sean resaltados, o debe hacerlo si es preciso. Esto exige que se someta y supedite la exactitud semántica de la traducción a su función dentro de su contexto.

SUPLEMENTO AL CAPÍTULO

SP 11.1. La traducción de la intertextualidad en *Alicia en el País de las maravillas*

Agost (1998: 226) y Zabalbeascoa (2000b: 20) opinan que, por estar destinados al público infantil y al entretenimiento, en los dibujos animados el grado de intertextualidad suele ser muy bajo. Aunque ésa pueda ser la tendencia, el cine de animación más reciente nos ha traído excepciones muy notables, como por ejemplo la exitosa saga de animación *Shrek*, que basa parcialmente su atractivo en el uso recurrente de la intertextualidad con fines humorísticos. Los guiones de las tres películas protagonizadas por el ogro verde ametrallan al espectador con ocurentes guiños y situaciones de comedia protagonizados por los personajes de los cuentos más populares (Pinocho, Los tres cerditos, El gato con botas, Caperucita roja, etc.), que sin pudor se ríen de sí mismos o se muestran más humanos de lo que nadie los imaginó nunca.

Entiendo por intertextualidad la alusión en una obra de creación a situaciones, personajes, nombres propios, títulos, argumentos y cualesquiera otros elementos que se toman prestados de otras obras de creación con objeto de provocar en el destinatario su reconocimiento¹⁸³ y la evocación de informaciones asociadas. Entre libros y películas dos tipos de intertextualidad son posibles: libros que hablan de películas o las recuerdan, y películas que hablan de libros o los recuerdan¹⁸⁴. Según esta sucinta clasificación, la saga *Shrek* pertenece a la segunda categoría, igual que *Alice in Wonderland*.

Es evidente que cualquier adaptación cinematográfica de una obra literaria es por naturaleza un ejemplo de intertextualidad. Dicha intertextualidad puede desarrollarse al menos de dos formas: la película puede tomar en préstamo una selección de elementos o líneas argumentales del libro, o puede hacerlo además incorporando en el guión fragmentos de aquél palabra por palabra, lo que da a la intertextualidad una interesante calidad literal.

Empujado, al parecer, por el miedo a las críticas que una versión libérrima en dibujos animados de los dos libros que Carroll escribió sobre Alicia (*Alice's Adventures in Wonderland* y *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*) pudiera

¹⁸³ Insertar en una obra elementos de otras pretendiendo que el destinatario no los reconozca constituye delito de plagio, un tipo de intertextualidad delictivo, si se quiere.

¹⁸⁴ En rigor, la intertextualidad entre libros y películas supone la presencia, por ejemplo, de elementos de una película en un libro y viceversa. Se trata de una intertextualidad entre géneros (el literario y el cinematográfico). Entiendo que el tipo de intertextualidad en que un libro habla de otro o lo recuerda, o en que una película habla de otra o la recuerda, ocurre dentro de un mismo género, es decir, entre libros y entre películas separadamente.

recibir de parte de los defensores de la Alicia literaria, Walt Disney quiso hacer una película que rindiese homenaje al genio creativo del autor no sólo utilizando los personajes salidos de su fértil mente, sino sus propias palabras. Así, a fin de conservar en la película parte de la imaginativa poesía de Carroll, Disney contrató a letristas de primera fila para que escribieran canciones basadas en los versos y poemas de los libros que pudieran utilizarse en el largometraje. De las muchísimas que se propusieron, bastantes se hicieron con un hueco en ella, a veces tan sólo de unos segundos. Éste fue, por ejemplo, el caso de “*I’m Late*” (“Me voy, me voy”), que sigue siendo una de las canciones más famosas a pesar de que el número musical entero dura menos de un minuto. *Alicia en el país de las maravillas* es la película de Disney que más canciones incluye, pero debido a que algunas son tan breves –“*How Do You Do and Shake Hands*” (“Un apretón de manos”), “A, E, I, O, U”, “*We’ll Smoke the Monster Out*” (“Lo vamos a incendiar”), “*’Twas Brillig*” (“A los momerats también”), y “*The Caucus Race*” (“La carrera sin final”), entre otras— el hecho se suele pasar por alto”. Esta intertextualidad literal, “endogámica” por ser de la obra consigo misma pero en distinto medio, ¿es reproducible en el doblaje?

Los libros de Carroll sobre Alicia cuenta con numerosas traducciones al español, si bien es cierto que ninguna de ellas despunta como la traducción “canónica”. Edmundo Santos, traductor del guión para el doblaje, alertado de la intertextualidad literal de la que hace gala *Alice in Wonderland*, pudiera haber meditado la posibilidad de utilizar una de las traducciones literarias existentes para trasladar los fragmentos citados en la versión original reproduciendo los correspondientes de una traducción consagrada en español o de otra de su elección. Es evidente que las restricciones propias del doblaje, sobre todo la sincronía, dificultarían este tipo de transferencia, cuando no harían tan loable empeño virtualmente imposible, como señala con acierto Agost (1998: 228).

El caso es que nada en el doblaje indica que se hayan reproducido fragmentos de alguna traducción en español de los libros de Alicia. Es más lógico pensar que se tradujeron expresamente para el doblaje dando primacía, como es normal en esta modalidad de traducción, a los distintos aspectos de la sincronía antes que a la literalidad del guión original o de las dos obras en que se basó.

Veamos a continuación los fragmentos de la obra de Lewis Carroll que se reproducen en la versión original de la película y su traducción para el doblaje.

SP 11.1.1. El cuento “The Walrus and the Carpenter”

El poema que recitan Tweedledum and Tweedledee en la película es una versión del titulado “*The Walrus and the Carpenter*”, perteneciente a *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (página 160 de la edición de las obras completas de Carroll publicada por Chancellor Press en 1982. En adelante, y salvo indicación en contra, ésta será la edición de referencia). Los siguientes fragmentos de los diálogos de la película reproducen palabra por palabra pasajes del episodio tal como Carroll lo contó en *Through the Looking-Glass*.

(Bajo el agua, la morsa embauca a las pequeñas ostras cantándoles una canción que les promete diversión.)

V.O.

Walrus: Yes, yes, of course, of course! But eh... haha!

The time has come, my little friends¹⁸⁵,

To talk of other things:

Of shoes and ships and sealing wax,

Of cabbages and kings.

And why the sea is boiling hot,

And whether pigs have wings.

Haha! Calloo, callay, come run away!

We’re the cabbages and kings!¹⁸⁶

[El texto subrayado procede de la obra de Carroll.]

El doblaje ofrece una traducción adecuada para ser cantada, pero pobre si se la compara con la inventiva que muestra el fragmento original:

ES

Morsa: Sí, sí, sí, claro, pero...

¡Es tiempo ya de ir a pasear

y de la mar salir!

El mundo a ver y a conocer,

¡os vais a divertir!

Venid preciosas, ya veréis,

tendremos un festín.

¹⁸⁵ Realmente, “‘*The time has come*’, *the Walrus, said*”, en el poema original de Carroll.

¹⁸⁶ La morsa y el carpintero también cantan en esta secuencia otras variantes de este fragmento escritas ex profeso para la película.

Holgar, vagar esa es la ley.
¡Así lo manda el rey!

(La morsa habla con el carpintero dentro del comedor que éste ha construido para comerse a las ostras.)

V.O.

Walrus: ... Hrmmm, well now, uh... let me see... Ah! A loaf of bread is what we chiefly need.

Carpenter: How about some pepper and salt and vinegar, aye?

Walrus: Oh yes, yes, splendid idea! Haha, very good indeed! Now, if you're ready, oysters dear... haha... we can begin to feed.

[El texto subrayado procede de la obra de Carroll.]

Al contrario que el ejemplo anterior, y pese a reproducir casi exactamente una de las estrofas del cuento-poema en cuestión, este fragmento no es parte de la letra de una escena cantada, y por eso la traducción semántica pasa a ser una solución óptima para el doblaje:

ES

Morsa: Ummm... Ahhh... Veamos, ¿qué nos falta? ¡Ah! ¡Qué venga el pan! Tú ve a traer el pan.

Carpintero: ¿Quieres pimienta, sal y vinagre?

Morsa: Sí, sí, espléndida idea. Jaja... Espléndida... Y ahora, si estáis listas, ostras queridas, jaja, empecemos el festín.

(El carpintero pregunta por las ostras – “Little oysters, little oysters...” / “¡Ostritas, ostritas!”— que han desaparecido. La morsa se las ha zampado.)

V.O.

Dee & Dum: But answer there came none. And this was scarcely odd, because, they'd been eaten, every one!

[El texto subrayado procede de la obra de Carroll.]

Éstos son los tres últimos versos del cuento “*The Walrus and the Carpenter*” (pág. 162). En el doblaje se mantuvo la rima:

ES

Dee y Dum: Y nadie contestó. Y no fue nada extraño, ¡porque él se las comió!

SP 11.1.2. El cuento “Father William”

Acabado el de la morsa y el carpintero, los gemelos empiezan otro cuento en forma de canción titulado “*Father William*”. En realidad se trata de un cuento que Alicia recita para la oruga, a petición de ésta, en *Alice’s Adventures in Wonderland* (págs. 49-50). Ponerlo en boca de los gemelos Tweedledee y Tweedledum demuestra la libertad con que Disney se sirvió de la obra original para su adaptación cinematográfica. En la película, el cuento se canta con música de Oliver Wallace con el título de “*Old Father William*” y su letra reproduce una estrofa entera del original de Carroll y parte de otra:

V.O.

Dum:

“You are old Father William”, the young man said,
 “And your hair has become very white.
 And yet you incessantly stand on your head.
 Do you think, at your age, it is right, it is right?
 Do you think, at your age, it is right?”
 “Well, in me youth”, Father William replied to his son,
 “I’d do it again and again and again”...

En el doblaje los gemelos dan a la pieza un título no del todo inteligible que parece ser “Oda a la madre **siquera*”. Quizá por esa razón también se conoce la canción como “Mamá ya estás vieja”.

ES

Dum:

Mamá, ya estás vieja, su hijo dijo, muy vieja y añeja a tu edad.
 No debes pararte de manos, mamá, ni tampoco golpear a papá, mamá,
 ni tampoco golpear a papá.
 Pues, tampoco es muy poco, dijo la mamá,
 si tan poco se te hace lo vuelvo a golpear.
 Si tan poco se te hace lo vuelvo a golpear
 y a golpear, y a golpear.

Es evidente que cualquier parecido entre la letra original en inglés de “*Father William*” y la versión que cantan los gemelos en la versión en español es pura coincidencia. Es más: es inexistente. Éste es otro ejemplo de la libertad e inventiva con que Edmundo

Santos rescribía, más que traducía, las letras de las canciones de estas películas. El resultado, sin embargo, no era malo. Todo lo contrario, diría yo, que tengo a *Alicia en el país de las maravillas* por uno de mis Clásicos Disney favoritos y esta canción en particular como una de las más memorables por su letra extravagante.

SP 11.1.3. Jabberwocky

La película también recoge fragmentos del poema “*The Jabberwocky*” puestos en boca del Cheshire Cat (“gato risón” en el doblaje). En realidad, el poema “*The Jabberwocky*” pertenece a la obra *Through the Looking-Glass* y aparece en un libro que Alicia lee (pág. 134). Disney hace cantar al extravagante gato versos entresacados del famoso poema que es sin duda una de las piezas más originales del ciclo de Alicia.

V.O.

Cheshire Cat: ‘Twas brillig, and the slithy toves, did gyre and gimble in the wabe. All mimsy were the borogoves, and the momeraths outgrabe.

Alice: Now where in the world do you suppose that...

Cheshire Cat: Uh... lose something?

Alice: Oh! Hehe. Oh, uhhh... hehe... I- I was... no, no, I- I- I mean, I uhh... I was just wondering...

Cheshire Cat: Oh uhh, that’s quite all right! Oh, hmm, one moment please...
Oh! Second chorus... ‘Twas brillig, and the slithy toves, did gyre and gimble in the wabe...

Alice: Why, why you’re a cat!

Cheshire Cat: A Cheshire Cat. All mimsy were the borogoves...

Alice: Oh, wait! Don’t go, please!

Cheshire Cat: Very well. Third chorus...

Alice: Oh no no no... thank you, but- but I just wanted to ask you which way I ought to go.

Cheshire Cat: Well, that depends on where you want to get to.

Alice: Oh, it really doesn’t matter, as long as I c...

Cheshire Cat: Then it really doesn’t matter which way you go! Ah-hmm... and the momeraths outgrabe... Oh, by the way, if you’d really like to know, he went that way.

[El texto subrayado procede de la obra de Carroll.]

Nótese que el gato intercala repetidamente en su diálogo con Alicia sólo los cuatro primeros versos del poema:

‘Twas brillig, and the slithy toves,
did gyre and gimble in the wabe.
All mimsy were the borogoves,
and the momeraths outgrabe.

Los compositores Don Raye y Gene DePaul les pusieron música y los convirtieron en una de las breves y pegadizas cancioncillas basadas en los poemas escritos por Carroll que se incluyeron en la película.

Veamos ahora la transcripción de esta escena en el doblaje dirigido por Edmundo Santos. (Señalo en cursiva la traducción de los versos pertenecientes a “*The Jabberwocky*”).)

ES

Cheshire Cat: *De día y la luna gris quemaba y opacaba el sol que helaba con su fría luz a los momeraths también.*

Alice: Pero, ¿de donde saldrá esa voz? No veo a nadie.

Cheshire Cat: Umm... ¿Buscabas algo?

Alice: ¡Oh! Jejeje... No, no, no, no... Ummm... Solamente estaba yo...

Cheshire Cat: No tiene ninguna importancia. Espera un momento. Ummm...

Segunda estrofa: *De día y la luna gris quemaba y opacaba el sol...*

Alice: Pero, ¿si no eres más que un gato!

Cheshire Cat: Un gato risón. *Que helaba con su fría luz...*

Alice: No, espérate. Por favor, no te vayas.

Cheshire Cat: Tercera estrofa. En tu honor.

Alice: No, no, ya no... Ejem. Gracias. Sólo quiero saber qué camino tomar.

Cheshire Cat: Pues, depende adónde quieras ir tú.

Alice: Eso no importa. Si tú me dices...

Cheshire Cat: Entonces, realmente no importa el camino que escojas... *Y a los momeraths también...* Oh, se me olvidaba. Si de verdad quieres saberlo, se fue... ¡por ahí!

A partir de los cuatro versos del poema que repite el gato risón, Edmundo Santos compuso la siguiente cancioncilla, titulada “A los momeraths también”:

De día y la luna gris
quemaba y opacaba el sol
que helaba con su fría luz
a los momerats también.

Es evidente que no se trata de una traducción, sino de una nueva creación que sólo recuerda al original del que supuestamente se deriva por la inclusión, casi testimonial, del neologismo *momeraths*, en la forma españolizada “momerats”. Podría pensarse que reproducir en el doblaje la algarabía en que habla el gato hubiera resultado arriesgado por su ininteligibilidad, pero hay que recordar que igual de incomprensible fue para los espectadores de la versión original y, hasta donde se sabe, nadie protestó. A mi juicio, la decisión de Santos es coherente con lo que considero su manera de entender la traducción para doblaje, bastante paternalista, que se manifiesta en una tendencia a ofrecer traducciones “facilitadoras” que mitiguen, o incluso eliminen, cualquier elemento del guión original que pueda provocar confusión o extrañeza en el público destinatario, sin tener en cuenta que pudieran haber sido pretendidas por Disney y, por tanto, de obligada transferencia al doblaje.

Dejando aparte esta clase de preocupaciones que sólo interesan a estudiosos de la traducción, la realidad, no obstante, fue que Edmundo Santos tenía la plena confianza de Walt Disney, lo que equivalía a disfrutar de patente de corso para hacer y deshacer a su antojo en los doblajes a su cargo, cuyas etapas, recordemos, Santos controlaba de principio a fin. No en vano ejerció de traductor, letrista y director de doblaje en casi todos ellos. Por libres y creativas que fuesen sus traducciones, es innegable que obtuvieron y aún conservan el favor del público, que las sigue prefiriendo a cualquier redoblaje posterior.

SP 11.1.4. Merry unbirthday to you!

El concepto del *un-birthday*, traducido para el doblaje como “no-cumpleaños”, Disney lo toma prestado de *Alice’s Adventures in Wonderland*. En la alocada secuencia de la merienda de Alicia con el sombrero loco y la liebre de marzo se incluye otra cancioncilla que reproduce versos del libro.

(*El sombrerero loco y la libre despiertan con sus voces a un lirón –Doormouse, en el guión original— que duerme en un azucarero.*)

V.O.

March Hare & Mad hatter: A very merry unbirthday to you!

Doormouse: Twinkle, twinkle, little bat, how I wonder what you're at! Up above the world you fly, like a tea-tray in the sky!

[*El texto subrayado procede de la obra de Carroll.*]

La película tomó prestada la melodía de la popular cantinela “*Twinkle, Twinkle Little Star*” para dar música a los siguientes versos, extraídos de *Alice's Adventures in Wonderland* (pág. 69):

Twinkle, twinkle, little bat
How I wonder what you're at!
Up above the world you fly,
like a tea-tray in the sky!

De nuevo, Edmundo Santos escribió una letrilla original para el doblaje:

Lindo, lindo parpadean
estrellitas en el cielo,
y allá arriba están volando
con alitas de murciélago.

SP 11.1.5. La petición de la oruga

En un pasaje del libro *Alice's Adventures in Wonderland* la oruga pide a Alicia que recite un poema titulado “Old Father William” (pág. 49). Sin embargo, como ya hemos visto, en la película esta composición se pone en boca de los gemelos Tweedledee y Tweedledum. Dado que la versión cinematográfica mantiene el encuentro de Alicia con la oruga, se hace que la niña recite para ella un poema distinto. He aquí la transcripción de la escena.

V.O.

Caterpillar: Recite.

Alice: Hmm? Oh! Oh, oh, yes, sir! Um... How doth the little busy bee, improve each such...

Caterpillar: Stop! That is not spoken correcticallly. It goes: *How...*

Alice: He he he!

Caterpillar: Hmm! How doth the little crocodile improve his shining tail. And pour the waters of the Nile, on every golden scale. How cheer... how cheer... Ahem!

Alice: Ha ha ha!

Caterpillar: How cheerfully he seems to grin, how neatly spreads his claws. And welcomes little fishes in, with gently smiling jaws.

Alice: Well I must say I've never heard it that way before...

Caterpillar: I know, I have improved it.

[El texto subrayado procede de la obra de Carroll.]

Los versos con que comienza Alicia (*How doth the little busy bee, improve each such...*) pertenecen a “*Against Idleness and Mischief*”, una composición didáctica y moralizadora escrita por el teólogo Isaac Watts. “*Against Idleness and Mischief*” era una de las poesías infantiles educativas, a menudo parodiadas por Carroll, que se enseñaban a los niños en las escuelas victorianas:

*Against Idleness and Mischief*¹⁸⁷

How doth the little busy bee
Improve each shining hour,
And gather honey all the day
From every opening flower!

How skillfully she builds her cell!
How neat she spreads the wax!
And labours hard to store it well
With the sweet food she makes.

In works of labour or of skill,
I would be busy too;
For Satan finds some mischief still
For idle hands to do.

In books, or work, or healthful play,
Let my first years be passed,

¹⁸⁷ En <http://home.earthlink.net/~lfdean/carroll/parody/crocodile.html>. Véase también <http://home.earthlink.net/~lfdean/carroll/index.html>.

That I may give for every day
Some good account at last.

La oruga interrumpe con evidente desprecio la recitación de la niña y le ofrece su propia versión “mejorada” del poema de Watts, titulada “*How Doth the Little Crocodile*”. Se trata de una composición con la que Carroll se mofa no sólo de la forma del poema de Watts, sino de su mensaje:

How Doth the Little Crocodile

How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,
How neatly spreads his claws,
And welcomes little fishes in,
With gently smiling jaws!

El cocodrilo de Carroll, que perezosamente engatusa a los pececitos hacia sus fauces, es la antítesis de la abejita laboriosa de Watts. En realidad “*How Doth the Little Crocodile*” aparece en el segundo capítulo de *Alice’s Adventures in Wonderland* (pág. 27), en una escena en que Alicia, recién llegada al país de las maravillas, intenta demostrarse a sí misma que está cuerda recitando tablas de multiplicar, la lista de capitales de Europa y el poema de marras. Su sorpresa es mayúscula cuando advierte que de su boca no salen las palabras que desea y se descubre incapaz de multiplicar correctamente, de acertar una sola capital, y de recitar el poema de la abejita laboriosa que aprendió en la escuela.

En el doblaje de Edmundo Santos Alicia comienza su recitación con estos versos:

ES

Alicia:

El alegre pajarito,
para aprender sus cantares...

La oruga la interrumpe y pasa a recitar su versión “mejorada”. Nótese que los versos con que comienza Alicia en el doblaje no traducen los que pronuncia Alicia en la versión original de la película (*How doth the little busy bee, improve each shining...*), correspondientes al poema de Watts. En realidad preludian el poema que Santos pone a continuación en boca de la oruga:

ES

Oruga:

El pequeño cocodrilo,
para aprender sus cantares,
usa las aguas del Nilo
con sus notas musicales.
Con hipócrita modestia,
sus garras pone a indicar
a los tiernos pececillos
por dónde deben entrar.

La composición original que Santos ofrece traduce eficazmente el poema burlesco de Carroll, aunque, lógicamente, la parodia de “How doth the little busy bee” no se recupera en el doblaje, dado que los métodos de la educación victoriana son ajenos a la cultura hispana y seguramente ningún nativo hispanohablante reconociera “¡Qué laboriosa la abejita!, / que aprovecha a todas horas...” (o cualquier otra traducción parecida) como una versión en lengua española del poema de Isaac Watts.

¿Hubiera sido conveniente recuperar en el doblaje algún edificante poema de ámbito panhispánico que hiciese de equivalente funcional de “How doth the little busy bee”? ¿Acaso existe dicho poema? ¿Es realista –dadas las restricciones de tiempo y medios a las que suele estar sujeta cualquier actividad profesional, incluida, por supuesto, la traducción para doblaje— esperar que un doblaje tenga en cuenta esta clase de detalles? A mi juicio, la solución del doblaje de Santos es buena, a pesar de que no logre trasladar una referencia cultural histórica compleja como la referencia al poema de Watts (que a buen seguro muchos espectadores anglófonos también pasaron y pasarán por alto). Lo importante es que la traducción para el doblaje “funciona”, y nada en el diálogo entre la oruga y la niña transmite al espectador la impresión de que se le ha birlado información importante.

Todo lo anterior da sentido a la puntualización de Alicia al terminar de oír el poema de la oruga:

V.O.

Alice: Well I must say I've never heard it that way before...

Caterpillar: I know, I have improved it.

Por supuesto, Alicia se muestra sorprendida de la nueva forma que ha cobrado el poema de Watts que le hicieron memorizar en la escuela. Esto es algo que, naturalmente, el doblaje no puede dar a entender:

ES

Alicia: Pues yo nunca lo he oído recitar en esa forma.

Oruga: Lo sé, lo he mejorado mucho.

12. EL HUMOR Y SU TRADUCCIÓN

Las películas en que se basa este estudio no son comedias en sentido estricto. Quizá haya quienes piensen que en ellas “todo es chiste”: los personajes – trasuntos o caricaturas de seres humanos—, su forma de hablar, sus comportamientos – especialmente en el caso de los personajes animales, conveniente y cómicamente antropomorfizados—, las persecuciones, las trompadas... Es evidente que son películas de entretenimiento y que resultan divertidas, pero esto último es debido a que sus argumentos y guiones, ya predomine en ellos el drama, como en *Cinderella* o *Sleeping Beauty*, o las aventuras, como en *Peter Pan* o *Robin Hood*, están salpimentados de situaciones y de diálogos irresistiblemente divertidos. Estos pasajes de carácter netamente cómico se insertan en la trama con el propósito, evidente al ojo del espectador perspicaz, de relajar momentáneamente la tensión dramática y dar un respiro al auditorio. Enseguida regresa la trama a su línea argumental principal y enfila hacia el clímax en que el conflicto o el enemigo son superados y los héroes triunfan.

En la mayor parte de los casos el humor de las secuencias cómicas de estas películas no recurre al chiste, contado o representado, para surtir efecto. Se trata de un humor de situación, de enredos y confusiones que empiezan con muecas y payasadas y terminan con porrazos y persecuciones; en definitiva, el tipo de humor visual al que tan bien se prestan el dibujo animado y la caricatura, y que cultivan la mayor parte de las series y películas de este género. Por estar basado en la imagen, esta clase de humor funciona “internacionalmente” y, como el espectáculo de un mimo, no precisa la ayuda de la palabra ni, por ende, del traductor.

Dado que el traductor trabaja con unidades lingüísticas, este humor visual no suele caer dentro de su ámbito de responsabilidad. Siendo la imagen de una película un “invariable” normalmente no modificable¹⁸⁸, como la música, no hay mucho que el traductor pueda hacer por traducir elementos de humor visuales¹⁸⁹. Incorporarlos lingüísticamente supondría agregar a la película nuevas unidades de naturaleza visual o sonora; por ejemplo, un inserto textual o una voz fuera de plano. Esto, que plantea no

¹⁸⁸ Aunque hemos visto que en algunas películas de dibujos animados en ocasiones se ha redibujado excepcionalmente algún fragmento con motivo de su doblaje.

¹⁸⁹ Ello no obsta para que el traductor, si lo cree conveniente, incluya en la traducción del guión notas dirigidas al director de doblaje que expliquen la carga humorística extralingüística de las escenas que lo precisen. Hacerla explícita en el guión supondrá escribir una traducción más informativa que el original, lo cual no siempre será posible dadas las restricciones que la sincronía impone a la longitud de las intervenciones de cada personaje en el doblaje. La dificultad es aún mayor en la subtitulación, donde lo reducido del espacio disponible para cada subtítulo obliga a omitir la información accesorio y a condensar al máximo la imprescindible.

pocas dificultades, sólo será necesario, evidentemente, en caso de que el contenido cómico visual de la escena fuese incomprensible para el público de destino por ser los elementos mostrados irreconocibles o indiferentes en el ámbito de la cultura receptora. Aun en tal caso, la práctica traductora en doblaje y subtitulación prefiere a menudo perder el efecto humorístico antes que sobrecargar la imagen, la intervención hablada de un personaje o la integridad de un silencio.

Para que una situación de una película resulte graciosa o cómica debe ser interpretada como tal por el espectador, lo cual presupone que éste y el guionista comparten un “universo cultural”, por así decir, que les permite reírse de lo mismo en idéntico o parecido grado (de lo contrario nunca se conseguiría el efecto humorístico, o sólo algunas veces por casualidad). Ésta es una condición que jamás pierden de vista los guionistas de esta clase de producciones, que se comercializan (especialmente las de los estudios Disney) con el propósito de que millones de personas en el mundo entero acepten pagar el precio de una entrada para divertirse viéndolas en una sala de cine. Por ese motivo es raro que el grueso de su contenido humorístico se halle alguna vez en lo que los protagonistas dicen, en las palabras del guión, susceptibles de perder su gracia, su mordiente o su gancho durante la traducción, como de hecho ocurre tan a menudo en otras películas¹⁹⁰.

Lo normal es que las palabras pronunciadas por los personajes transporten sólo una pequeña parte del humor de la película, la parte que, de hecho, no se dirige al público infantil, destinatario mayoritario de estas producciones, sino a preadolescentes, adolescentes y adultos. Me refiero al humor de naturaleza lingüística, ése que comprende la ironía, los dobles sentidos, los juegos de palabras y las metáforas, artificios del intelecto que los más pequeños aún no están preparados para entender¹⁹¹.

Este humor de base puramente lingüística entra de lleno en el ámbito de responsabilidad del traductor, que lo trasladará a la lengua meta todo lo bien que le

¹⁹⁰ Eso explica, a mi juicio, que, por lo general, las versiones dobladas en español de películas de cómicos americanos resulten menos graciosas. Es normal que en el proceso de la traducción se pierdan los elementos humorísticos de naturaleza lingüística (acentos, muletillas, giros chuscos, etc.) que en su país explotan con éxito humoristas como Tim Allen, Eddie Murphy, Bill Murray o Steve Martin, que en España jamás llegarán a hacer sombra a los Morancos o a Cruz y Raya, por nombrar a los dos dúos más televisivos.

¹⁹¹ Zabalbeascoa (2000b: 19) expresa la misma idea a propósito de la capacidad de los niños para apreciar la intertextualidad. Para el autor, el público infantil, debido a su corta edad, carece del bagaje “textual” necesario para interpretar correctamente ironías, alusiones, parodias, símiles o metáforas, lo cual lo incapacita para apreciar su efecto. Así, cabe esperar que un niño no entienda el humor de naturaleza intertextual. Esta capacidad se desarrolla como resultado del proceso normal de culturización del individuo.

permitan su propia competencia profesional y el grado de afinidad entre la cultura productora de la película y la receptora¹⁹². Cuanto mejor sea el traductor y/o mayor sea el “universo” compartido por ambas culturas, mejor y más fácilmente se trasladará el efecto humorístico de las palabras del guión original al traducido.

De lo que acabo de exponer se desprende naturalmente una sencilla clasificación que distingue entre un tipo de humor, el visual, del cual no suele ocuparse el traductor de guiones, y el lingüístico, que es objeto ineludible de traducción. Este último puede presentarse combinado con otros elementos (visuales, principalmente) o en “estado puro”, como en el caso de los juegos de palabras o cualquier otro uso de la lengua con fines cómicos. Analicemos a continuación la traducción de cada uno de ellos mediante el comentario de una selección de ejemplos provenientes de las películas que abarca este estudio.

12.1. La traducción del humor lingüístico con apoyo visual

Es posible distinguir al menos dos tipos principales de humor lingüístico con apoyo visual según la naturaleza de los elementos complementarios que coadyuven a su efecto:

- Humor lingüístico con apoyo visual de imagen.
- Humor lingüístico con apoyo visual de imagen e inserto textual.

12.1.1. La traducción del humor lingüístico con apoyo visual de imagen

Opino que esta clase de chistes “viso-lingüísticos”, quizá asimilables a los “chistes complejos” mencionados en la clasificación de Zabalbeascoa (1996^a: 251-255) por mezclar elementos informativos de distinta naturaleza, son fundamentalmente lingüísticos a pesar de contar con apoyo visual. Tanto es así, que si por alguna razón se suprimiera su información lingüística, ya fuese ésta de naturaleza sonora (palabras que se escuchan) o escrita (palabras que se leen), el elemento visual sería insuficiente para trasladar el chiste, que se perdería. Veamos a continuación un ejemplo de esta clase de chiste viso-lingüístico de corte sonoro proveniente de *Pinocchio* (1940). En la escena en cuestión, un grillo vagabundo que más adelante es presentado como Jiminy Cricket (Pepito Grillo, en el doblaje), se coloca frente al fuego que calienta e ilumina el taller de Geppetto para entrar en calor.

¹⁹² Zabalbeascoa (1992: 360) menciona tres estrategias principales para la traducción de este tipo de humor: adaptación, sustitución y compensación.

V.O.

Jiminy: As I stood there warming my...warming myself, I took a look around.

La voz narradora que introduce a los espectadores en el argumento de la película durante sus primeros minutos es la del propio grillo, lo cual lo coloca en una situación muy especial, a saber: la de narrador y protagonista, simultáneamente, de la historia que refiere, que es la suya. Por un lado, por tanto, se escucha la voz del grillo, que desde un momento futuro indeterminado rememora para su auditorio la noche en que su vida se entrelazó con la del muñeco de madera. Por el otro, la imagen muestra al Jiminy Cricket del pasado, ignorante aún de las consecuencias que elegir precisamente aquel hogar para guarecerse había de producir.

En el momento de la narración en que el Jiminy del futuro explica que se acercó al fuego para calentarse (*As I stood there warming my...*), el Jiminy del pasado, que no sabe que millones de ojos lo observan en cines de todo el mundo, inclina el tronco hacia delante y acerca su trasero natural y despreocupadamente a un carbón al rojo. Ante semejante gesto, espontáneo pero indecoroso dada la situación, el Jiminy del futuro sale del paso, con embarazo ostensible, obviando de su escrupulosa narración el detalle que la imagen descubre a su auditorio. El efecto humorístico surge precisamente por el apuro del grillo narrador ante lo que es incapaz de ocultar a los espectadores. Por más que describa sus acciones de forma vaga y eufemística como “...*warming myself*”, todos los espectadores entienden que decir “...*warming my bottom*” hubiera sido menos correcto pero más exacto, y de ahí la gracia de la escena.

El chiste se traslada muy bien al doblaje:

AM

Pepito Grillo: Mientras me calentaba... este... las manos, eché un vistazo.

Acertadamente, el guión para doblaje traduce el pronombre reflexivo *myself* por “las manos”, dado que en español el verbo “calentar” se usa como reflexivo cuando el sujeto es a la vez objeto de la acción del verbo, que puede recaer sobre él de forma total o parcial. Mientras que en el guión original el grillo recurre a *myself* para evitar aludir a su trasero, en el traducido se mencionan las manos con que se frota. Dado que el propósito del enunciado original es no mencionar el trasero del grillo, aludir a sus manos en el doblaje resulta una solución excelente.

12.1.2. La traducción del humor lingüístico con apoyo visual de imagen e inserto textual

Veamos ahora varios ejemplos de chistes viso-lingüísticos complementados por información escrita presentada en forma de inserto.

Aunque más adelante comentaré con sumo detalle la escena del desayuno y el periódico rasgado de *Lady and the Tramp*¹⁹³; aquí voy a limitarme a analizar la traducción del chiste que contiene:

V.O.

Jim: Have you noticed, darling? Since we've had Lady we see less and less of those disturbing headlines.

Darling: Yes. I just don't know how we ever got along without her.

El humor en esta ocasión proviene de una eficaz combinación de imagen, sonido e información escrita en forma de inserto textual. Al tiempo que se escucha el comentario de Jim, la imagen muestra la primera página del periódico hecha trizas. Jim afirma con sorna ignorar a qué se debe que desde que tienen la perrita con ellos no leen tantos titulares desagradables. Tras haber visto en la secuencia inmediatamente anterior que la perrita Reina acostumbra recoger con la boca el diario que lanza el repartidor y entregárselo después a su amo, el espectador entiende la broma de Jim. Además, la primera del periódico muestra un ominoso titular que, aunque desgarrado, el espectador puede recomponer sin dificultad: "CATASTROPHE SEEN AS CRISIS LOOMS!!".

Eliminar cualquiera de las tres fuentes de información (a saber: la imagen del periódico roto, la observación bromista de Jim, y el titular agorero) menoscabaría el efecto del chiste. Sin embargo, sólo la información de naturaleza lingüística de esta escena entra en el ámbito de responsabilidad del traductor. Las palabras que pronuncia Jim se traducen por ser parte de los diálogos del guión que han de doblarse, mientras que el sentido del titular puede traducirse redibujándolo o proyectándolo en forma de subtítulo, aunque no es imprescindible. De hecho, ni lo uno ni lo otro se hizo en ninguna de las dos versiones comercializadas para el mercado hispanohablante (el doblaje de 1955 y el redoblaje de 1997). El chiste se pierde en el de 1955 por una traducción errada, pero se conserva en el de 1997 por medio de una explicitación oportuna. Recordemos brevemente la solución que se propuso en cada versión.

¹⁹³ Véase el epígrafe 14.2.6. de este trabajo.

ES

Jaimito: ¿Te has dado cuenta? Desde que tenemos a Reina ya casi no leemos las noticias.

Linda: Jaimito, no sé cómo podríamos vivir sin ella.

EG

Jaime: ¿Te has dado cuenta? Desde que Reina llegó ya no nos molestan esos terribles titulares.

Linda: Sí. No me explico cómo hemos podido vivir sin ella.

El tratamiento que se dio a la escena en el redoblaje de 1997 es interesante. Como el inserto textual es parte integrante de la representación visual de un elemento cultural (un periódico) compartido con la cultura meta con el mismo significado (a saber: los titulares de la primera plana resumen las noticias más importantes, muchas veces también las más graves), no es necesario traducir el texto del titular para que el sentido de la escena se comprenda; basta con traducir correctamente el comentario de Jim (algo que no consiguió el doblaje de 1955).

Al analizar la traducción de los insertos de texto comenté la escena en que el albatros levanta el vuelo en *The Rescuers*¹⁹⁴. Aquí la retomo para centrarme en la traducción de su contenido humorístico. Recordemos: los ratoncitos están a punto de emprender vuelo a lomos de Orville, el albatros que ha de llevarlos a Devil's Bayou. El pájaro pide a Bernardo que repase en voz alta la lista de comprobaciones de seguridad previas al despegue. El espectador oye las tres primeras recomendaciones de la lista una a una ("*Goggles down. Wing flaps down. Tail feathers*"). La traducción para el doblaje fue: "Ajustar anteojos. Probar alerones. Plumas traseras". Cuando el ratoncito está a punto de leer la última, la imagen muestra la lista, donde se pueden leer en inglés las anteriores y la última de ellas: "*IF AT FIRST YOU DON'T SUCCEED... TRY, TRY, AGAIN!*", que encierra el chiste y que se tradujo para el doblaje así: "Si al primer intento no logra despegar, vuelva a intentar".

Este chiste se traslada por los dos canales: el visual, que en este caso transmite principalmente información escrita, y el auditivo. Cada uno refuerza el efecto de la información del otro, sobre todo en la versión original para espectadores de lengua inglesa, capaces de comprender el inserto de texto. Lo cómico, evidentemente, estriba en lo contradictorio del mensaje: la lista de comprobaciones intenta transmitir una

¹⁹⁴ Páginas 451 y ss. de este trabajo.

sensación de seguridad que enseguida se derrumba al animar al albatros a intentar un segundo despegue en caso de que el primero fracase.

Para trasladar el sentido cómico de la escena en la versión en lengua española no fue imprescindible redibujar la lista en inglés ni subtitarla, dado que todo su contenido es leído en voz alta por Bernardo y, por tanto, forma parte de los diálogos del guión que hay obligación de traducir. Aunque en este caso la información lingüística realmente se traslada en la versión original por dos canales (visual y acústico), basta traducir el contenido de uno de ellos, el acústico, para que el espectador del doblaje comprenda la escena y aprecie su humor.

Nótese que el problema en casos como los que representan estos dos ejemplos, donde el humor lingüístico contenido en la intervención de uno de los personajes es apoyado complementariamente por un inserto textual, es decidir cómo tratar el inserto de texto. Ambos demuestran que para que el sentido de la escena y su efecto humorístico se comprendan no es imprescindible traducir el inserto. Sí es necesario, no obstante, que el espectador capte y entienda el significado del contenido visual no lingüístico y el auditivo lingüístico de la escena, para lo cual es fundamental que éste último se traduzca correctamente y de la forma más informativa. Poco puede hacer el traductor respecto a los elementos visuales no lingüísticos, que resultarán informativos en la medida en que en la cultura meta existan con significado idéntico o parecido al que tienen en la cultura de origen.

12.2. La traducción del humor lingüístico sin apoyo visual

Este tipo es el que al comienzo de esta sección denominé “humor lingüístico en estado puro”, el que se transmite sin más apoyo que las palabras en torno a las que se articula. Es el principal complemento del humor visual no lingüístico y no escasea en los diálogos de los guiones de las películas que abarca este trabajo.

Suele presentarse en forma de “chistes dependientes de la lengua”, como los llama Zabalbeascoa en su clasificación, cuyo efecto se basa fundamentalmente en la polisemia y la paronimia. No obstante, también incluyo en esta categoría el humor basado en malentendidos lingüísticos (espontáneos o provocados) y en dichos o frases hechas. Se trata, en todos los casos, de juegos con la lengua o en torno a ella, los cuales, para ser entendidos, precisan que el espectador posea una competencia lingüística desarrollada.

No se equivocará quien concluya que es difícil trasladar esta clase de chistes. Reproducir en un idioma juegos de palabras creados en otro traduciéndolos palabra por palabra no funciona. En la traducción del humor, la ruta de la equivalencia formal suele conducir a callejones sin salida, cuando no a despeñaderos. Opino que el traductor debe concentrarse en traducir el humor verbal “funcionalmente” y no “formalmente” o, dicho con otras palabras, en traducir para producir un efecto equiparable (no necesariamente idéntico) al del chiste original¹⁹⁵, tomándose las libertades que hagan falta para ello.

Considero que el traductor enfrentado a estos cómicos artificios del lenguaje deberá hacer todo lo posible para lograr una traducción humorística, y (casi) nada más. Que ésta se consiga por la misma vía que en el guión original (mediante juegos equivalentes de polisemia o paronimia, por ejemplo) es, en mi opinión, deseable pero secundario. La mayoría de las veces es imposible, pues esta clase de humor está estrechamente ligada al significado o a la forma de las palabras originales, y a menudo incluso a ambas a la vez. Conservar estos aspectos quizá sea fundamental para reproducir efectos fonoestéticos al traducir prosa literaria o poesía, pero resultan accesorios en la traducción para doblaje, donde priman el sentido y el efecto de los enunciados pronunciados por los personajes, y acaso excepcionalmente la forma y el significado de las palabras y sintagmas con que se articulan¹⁹⁶.

En este capítulo dedicado al análisis de la traducción del humor en las películas que comprende este estudio, voy a abordar los siguientes tipos:

- El humor basado en la paronimia
- El humor basado en la polisemia
- El humor basado en dichos y frases hechas
- El humor basado en malentendidos

12.2.1. La traducción del humor basado en la paronimia

Para explicar el concepto de paronimia, permítaseme acudir a una autoridad como Martínez de Sousa (1987: 263):

¹⁹⁵ Este modo de traducir resuelve también el problema que plantea el humor basado en referentes culturales. Cuando conservar su función y su efecto es lo que prima, la forma bajo la cual se presenta el referente en cuestión se vuelve accesoria y “negociable”. Este enfoque permite que el humor, un “producto” altamente idiosincrásico y cultural, pueda traducirse de manera que funcione también dentro marcos socioculturales distintos al original.

¹⁹⁶ Un ejemplo de esta clase de traducción excepcional para doblaje fue el del guión de la versión en castellano de la película *Cyrano de Bergerac* (1990), en verso como el original francés y de efecto magnífico como aquél.

El parecido perfecto lleva el nombre de homonimia; en el caso de parecido parcial se habla de *paronimia* o, más específicamente, de *aliteración* y de *consonancia*. Son parónimas aquellas palabras que entre sí tienen alguna afinidad por su origen, forma o sonido. Se dividen en tres clases: *homónimas*, cuando tienen igual forma y distinto significado, como *vela* (de barco) y *vela* (para alumbrar); *homófonas*, cuando tienen igual sonido y distinta significación, como *asta* (sustantivo) y *hasta* (preposición), y *homógrafas*, cuando tienen la misma grafía y distinta significación, como *río* (corriente de agua) y *río* (de reír).

Especialmente importantes para el doblaje serán, por tanto, la homofonía, por los cómicos efectos de confusión a que puede dar lugar que dos palabras diferentes se pronuncien igual, y la paronimia, variante de la anterior que tan productiva es para el retruécano, basado precisamente en el parecido parcial de palabras de distinto significado. En *101 Dalmatians* encontramos un ejemplo de humor basado en la paronimia que pudo trasladarse perfectamente al doblaje.

(El Coronel es un perro de campo que vive en una granja con otros animales. La petición de auxilio que transmiten con sus ladridos Perdita y Pongo, padres de los cachorros dálmatas secuestrados, llega finalmente a los duros oídos del coronel.)

V.O.

Colonel: Sounds like a number. Three fives is thirteen.

Tibs: That's fifteen, sir.

Colonel: Fifteen, of course, fifteen. Yes... dot, spot... spotted puddings, poodles. No, puddles!

Captain: Puddles, sir?

Colonel: Fifteen spotted puddles stolen? Oh, balderdash!

Tibs: Better double-check it, Colonel.

Colonel: Oh, yes. I suppose I'd better. Woof, woof, woof. Two woofs, one yip and a woof.

Tibs: It sounds like puppies.

Colonel: Of course, puppies.

El humor en el fragmento original proviene de la confusión que generan en el coronel las palabras *pudding* (pudín), *poodle* (caniche) y *puddle* (charco), las tres parcialmente semejantes a *puppy* (cachorro), y de la interpretación absurda del mensaje como

“*Fifteen spotted puddles!*” (“Quince charcos moteados”). El chiste se ha traducido bien al castellano utilizando también palabras parónimas. Veámoslo.

ES

Coronel: Parece que es un número. Tres cincos son trece.

Tibs: Son, son quince, mi coronel.

Coronel: ¡Quince! ¡Claro que son quince! Sí... mmm... Gorros, chorros, churros, cacharros, mareados, marchitos... ¡No! ¡Manchados!

Capitán: ¿Manchados, señor?

Coronel: Quince cacharros manchados robados... ¡Oh, qué demonio!

Tibs: ¿No quiere confirmar el mensaje, mi coronel?

Coronel: ¡Ah! ¡Sí, sí, seguro! Hay que confirmar el mensaje. Dos “guaus”, gemido y “guau”.

Tibs: Quince cachorros, mi coronel.

Coronel: ¡Oh, sí, quince cachorros!

El humor de esta traducción dimana de la cómica paronimia entre palabras como gorros, chorros, churros y cacharros. El espectador comprende que el coronel no acierta a entender “cachorros”. Sus repetidos fallos resultan divertidos, especialmente cuando por fin concluye que alguien ha robado “quince cacharros manchados”. En este caso la traducción ha sido capaz de mantener la comicidad del fragmento original empleando el mismo procedimiento. Veamos ahora una situación en que el chiste se perdió por completo.

Al final de la película *Robin Hood*, éste consigue desposarse con la doncella Marian. A propósito de esto, el rey Ricardo bromea así con el fraile Tuck:

V.O.

King Richard: Oh, Friar Tuck. It appears that I have an outlaw for an in-law.
Ha, ha, ha.

Ésta era una broma que ya Lady Kluck había utilizado mucho antes, casi al comienzo de la película:

V.O.

Maid Marian: Oh Klucky, surely he’s not known how much I still love him.

Lady Kluck: But of course, my dear. Believe me, someday soon your uncle King Richard will have an outlaw for an in-law.

Maid Marian: Oh Klucky, but when? When?

Se trata de un juego de palabras debido a la paronimia entre *outlaw* (forajido, bandido, bandolero) e *in-law* (pariente político; “yerno”, en este caso), formadas a partir del sustantivo *law*, prefijado por las preposiciones *in* y *out*, respectivamente. El retruécano es imposible de repetir en español con las dos palabras que directamente traducen las inglesas: “bandolero” y “yerno”, que no tienen la misma raíz ni rastro alguno de paronimia. ¿Será posible, al menos, mantener la comicidad de la intervención de algún otro modo?

Edmundo Santos tradujo el chiste de esta manera la primera vez que apareció en el guión por boca de Lady Kluck:

ES

Lady Kluck: Por supuesto, querida. Créeme, algún día tu tío, el rey Ricardo, te obligará a ser la esposa de un bandolero.

Además de perder el juego de palabras y el chiste originales, la traducción falsea el sentido de lo que Lady Kluck dice realmente, a saber: que el rey Ricardo terminará por tener a un bandolero por yerno. No dice que aquél obligará a su sobrina a casarse con un forajido, que es lo que la traducción afirma.

El chiste, repetido más tarde por el rey Ricardo, adopta esta forma:

ES

Rey Ricardo: ¡Ah, padre Tuck, al fin he logrado tener un sobrino bandolero!

Con semejante formulación se da a entender que el rey ha esperado largo tiempo emparentarse con algún criminal, lo cual tampoco es exacto. Puestos a renunciar al juego de palabras, podría haberse procurado traducir correctamente su sentido en ambas ocasiones; así, quizás:

1. Lady Kluck: “Tu tío el rey será el suegro de un bandolero. Querida, ¡yo así lo espero!”
2. Rey Ricardo: “¡Un rey suegro de un bandolero! ¿Quién lo iba a decir, fraile Tuck? Jajaja.”

La primera propuesta introduce una simpática rima asonante para reforzar el alegre efectismo de la intervención original. La segunda pretende resaltar el subtexto implícito en la broma original, a saber: que mucho deben de haber cambiado los tiempos cuando

un rey y un ladrón terminan emparentados. Se trata de dos traducciones que, a mi juicio, consiguen lo fundamental: respetar tanto la función efectista de los enunciados originales como su sentido, frente a los cuales la forma original se vuelve secundaria.

No querría dar a entender con el ejemplo precedente que es imposible traducir los juegos de palabras y los chistes que permiten. Veamos seguidamente un caso donde fue posible reproducir un juego de palabras del guión original y su efecto porque el latín acudió en auxilio del traductor.

El siguiente fragmento de *The Sword in the Stone* plantea una de las situaciones más afortunadas para el traductor enfrentado a un juego de palabras: aquella en que los vocablos en cuestión están emparentados por proceder de una misma lengua clásica: el latín o el griego. El texto original de la escena en que Merlín revela a Grillo que el mundo es redondo es el siguiente:

V.O.

Archimedes the owl: Advantage, indeed! If the boy goes about saying the world is round, they'll take him for a lunatic.

Wart: The world is round?

Merlin: Yes, yes, that's right. And it also goes around.

Wart: You mean it'll be round someday?

Merlin: No, no, no. It's round now. Man will discover this in centuries to come.

Así se trasladó en lengua española:

ES

Arquímedes el búho: ¿Qué ventaja ni qué pamplinas? Si el chico va por ahí diciendo que el mundo es redondo, lo van a creer lunático.

Grillo: ¿El mundo es redondo?

Merlín: Sí, es redondo. Y también está... rodando.

Grillo: ¿En el futuro se hará redondo?

El mundo, como afirma Merlín, es *round* (redondo) y *goes around* (rueda o gira). Las dos palabras, procedentes del latín, entraron en el inglés desde el francés. La primera deriva del adjetivo *rotundus* y la segunda del verbo *rotare*. La raíz en ambas es la misma. Las dos palabras han pasado al español, lengua romance como el francés, como *redondo* y *rodar*. El juego de palabras, por tanto, ya estaba traducido.

Al comienzo de esta sección señalé que la aliteración es una parte importante del efecto de la paronimia, dado que dos palabras pueden confundirse porque se pronuncien de modo parecido, y ello resultar cómico. Veamos lo que le pasa en la siguiente escena de *The Aristocats* al tío Waldo, un ganso gracioso y borrachín, al encontrarse con sus dos sobrinas, Amelia y Abigail.

V.O.

Uncle Waldo: Waldo: Ahh! Abigail! Amelia! My two favorite nooses!

El espectador angloparlante entiende que Waldo dice *nooses* ['nu:siz] cuando pretende decir *nieces* ['ni:siz] o **gooses* ['gu:siz] (plural analógico incorrecto del sustantivo *goose*, cuyo plural es *geese*, irregular). En román paladino: Waldo llama a las ocas “sogas” (como las de los ahorcados; en inglés, *noose*) en vez de “sobrinas”. ¿Puede traducirse esta broma? Probablemente sí, siempre y cuando, de nuevo, se desdeñe la forma de las palabras originales. En esta escena, el sentido que adquiere la palabra *nooses* es “sobrinas”. Ésta es la información que el traductor tiene la obligación de trasladar. Si, además, es capaz de hacerlo con gracia, su traducción será mucho mejor.

¿Existe en español alguna palabra parecida a “sobrina” que, pronunciada en esta situación, pueda remitir directa e inequívocamente a ella? Quizá el traductor cuente con el tiempo suficiente para rebuscar en el diccionario, pero quizá no. Si, como vengo señalando, uno se atreve a desdeñar la forma de un juego de palabras en el momento de traducirlo, se dará cuenta de que, de repente, aumenta el número de soluciones de traducción posibles. Veamos la que encontró Edmundo Santos.

ES

Waldo: ¡Ah! ¡Amelia! ¡Abigail! Jajaja. Mis queridas sabrosas, digo, ¡sobrinas!

Opino que una solución igual de válida, pero más divertida, hubiera sido: “¡Amelia! ¡Abigail! ¡Mis queridas sardinas!, digo, ¡sobrinas!”.

En el enunciado original, *nooses* funciona como una metáfora *sui generis* en que el término real, *nieces*, es sustituido por el figurado. Tanto la solución que propongo como la que grabó Santos explicitan en la intervención del tío Waldo el término real (“sobrinas”). Así se facilita la comprensión al espectador del doblaje y se refuerza el efecto cómico, pues la proximidad de las dos palabras ayuda a apreciar su semejanza parcial.

12.2.2. La traducción del humor basado en la polisemia

El término polisemia hace referencia a la multiplicidad de significados que puede tener una palabra, fenómeno que ofrece la posibilidad de jugar con ellos para producir efectos cómicos. A continuación veremos algunos ejemplos de chistes basados en la polisemia y la forma en que se tradujeron para el doblaje. En todos los casos el humor se produce en una situación en que un personaje emplea una palabra con un significado y su interlocutor la entiende con otro de los demás que posee.

En la siguiente escena de *The Aristocats*, Thomas O'Malley, el gato arrabalero protagonista, aprovecha la polisemia de la palabra *chick* para saludar burlonamente a Abigail y Amelia, la cursi pareja ocas británicas. Ésta es la transcripción del diálogo:

V.O.

O'Malley: Okay, okay, baby. Hiya, chicks.

Abigail: We're not chickens. We're geese.

O'Malley: No! I thought you were swans.

Amelia: Oh, flatterer.

El chiste se introduce con la palabra *chick(s)*, que puede significar “pollito”, “polluelo” o “pichón”, pero que en el argot adquiere el sentido de “chica” o “chavala”. El efecto cómico original se articula en torno a tres palabras pertenecientes a un mismo campo semántico: *chicks*, *chicken* y *geese*.

Lo que O'Malley, con sus formas callejeras, quiere decir y dice a las ocas es: “¡Hola, chicas!”. Las dos hermanas, correctas y refinadas en extremo, aparentan no entender la palabra *chicks* como apelativo informal, sino según su sentido denotativo principal. (Al fin y al cabo, sería impropio que dos damas demostrasen conocer la jerga de la calle.) Por eso Abigail corrige al gato: “*We're not chickens. We're geese.*” (“No somos pollitas, sino ocas”). O'Malley, sorprendido por su candidez, bromea de nuevo: “¿No me diga? ¡Pensé que eran cisnes!”. A las ocas se les escapa la sorna del comentario y replican certificando, no ya su refinamiento, sino su simpleza: “*Oh, flatterer.*” (“¡Qué adulator es usted!”).

La escena puede trasladarse sin dificultad al español porque la palabra “pollita”, que traduce a *chick*, es también polisémica, y además en el mismo sentido. Veámoslo.

ES

O'Malley: Bueno, bueno, linda. ¿Qué tal, pollitas?

Abigail: No somos gallinas, somos gansas.

O'Malley: ¡No! Yo pensé que eran cisnes.

Amelia: ¡Oh! Adulador.

En español, una “pollita” es, además de una cría hembra de ave, una niña pequeña o una jovencita. Esto permite conservar la broma original en torno a las palabras *chicks*, *chicken* y *geese*, que se vierten correctamente y sin dificultad como *pollitas*, *gallinas* y *gansas*.

En este caso se pudo reproducir la broma del original “tal cual” y mantener su efecto en el doblaje, algo que no siempre es posible, como demostrará el ejemplo siguiente.

En esta escena de *The Aristocats* el sabueso Napoleón oye llegar la motocicleta del mayordomo Edgar y pide a su compañero Lafayette que dé la señal de ataque. Lafayette se confunde, y en lugar de tocar a rebato llama al almuerzo.

V.O.

Napoleon: Now, stop beating your gums and sound the attack.

[Lafayette barks.]

Napoleon: No, that's mess call!

Lafayette: Made a mess of it, huh?

La palabra *mess* posee varios significados en inglés: desorden, lío, suciedad, excremento (de perro o gato) y confusión. En el ejército, también es el nombre del comedor, y ésta es la acepción que aquí interesa. Napoleón pide a Lafayette que señale la presencia del intruso y la orden de atacarlo. Lafayette se equivoca de ladrido, y así se lo reprocha su compañero: “*No, that's mess call!*” (“¡No! ¡Así estás llamando a almorzar!”). Lafayette reconoce su error, pero lo hace mediante un gracioso juego de palabras con el que espera congraciarse con Napoleón: “*Made a mess of it, huh?*”. Lo que Lafayette quiere decir es: “Lo siento, me he liado”, y de paso hacer un chiste a costa de su confusión y la señal equivocada que ha tocado, pues las dos cosas se designan en inglés con la misma palabra: *mess*.

Por desgracia para el traductor, hacerse un lío y almorzar en un comedor de militares son dos ideas que se expresan en español con palabras muy distintas. ¿Qué se hizo en el doblaje?

ES

Napoleón: Bueno, ya déjate de preguntas tontas y toca a zafarrancho.

[*Lafayette ladra.*]

Napoleón: Tocaste retirada, chalao.

Lafayette: Retirada nos sería mejor, ¿no?

A pesar de que en la versión española se pierde el chiste en forma de juego de palabras, parece que el traductor fue consciente de que era necesario introducir al menos una leve nota humorística a fin de ser respetuoso con la evidencia, a saber: que los guionistas de la película habían decidido incluir en esa réplica un toque de humor. En última instancia, esto es lo que, en mi opinión, debe reconocer el traductor.

En consecuencia, Edmundo Santos decidió sustituir la réplica original, intraducible, por una inventada, y presentar el error de Lafayette como un acto deliberado de desobediencia cobarde: Lafayette incumple la orden de su superior porque prefiere rehuir el combate y retirarse, y así se lo manifiesta a Napoleón.

La mansa rebeldía de Lafayette resulta simpática al espectador, pero inútil para el perro, que tan sólo un momento después protagonizará una cómica persecución (ejemplo prototípico, por cierto, del eficaz humor visual no lingüístico que caracteriza a este género de películas).

He aquí otro caso en que, como en el precedente, un juego de palabras intraducible (aquí a raíz de la polisemia de la palabra *waiting*) produce en el guión para el doblaje de *Robin Hood* un enunciado de escasos comicidad e ingenio.

(*Marian y su aya y amiga, Lady Kluck, están jugando un partido de tenis. A punto de hacer un nuevo saque, Marian pregunta a su compañera si está lista para continuar.*)

V.O.

Maid Marian: Are you ready, Lady Kluck?

Lady Kluck: Oh, as your lady in waiting, I'm waiting, ho, ho, ho!

El chiste del original se basa en la polisemia del verbo *to wait*, cuya acepción principal es “esperar”, pero que también significa “atender a alguien”. Este verbo se utiliza en el sintagma *lady-in-waiting* (literalmente “dama en espera”), que puede traducirse por “dama de compañía” o “aya”.

Cuando Marian pregunta a su amiga si está lista, ésta le responde (en traducción casi palabra por palabra): “Como tu dama en espera que soy, te estoy esperando”. Dicho así en español, el juego de palabras se advierte y hasta casi se entiende. El problema es que el significado del sintagma “dama en espera” no se comprende porque, pese a estar compuesto por palabras españolas, no es español.

Así pareció verlo Edmundo Santos, quien, una vez más, tuvo que resignarse a perder un juego de palabras intraducible y a remplazarlo por una broma más floja y bastante extraña.

ES

Marian: ¿Estás lista, Lady Klock?

Lady Klock: Yo siempre estoy lista. ¡Soy lista! ¡Jojojo!

En castellano habría quedado más natural decir “¡Nací lista!”, pues con el verbo “nacer”, el adjetivo “lista” puede entenderse en sus dos acepciones: como sinónimo de despierta y espabilada o de preparada para actuar. El verbo “ser”, por el contrario, sólo permite entender el adjetivo en el primer sentido, puesto que para el segundo es preciso emplear el verbo “estar”.

12.2.3. La traducción del humor basado en dichos y frases hechas

Los dichos y frases hechas se cuentan por lo general entre lo más colorido y original de cualquier lengua, tanto por las imágenes que suelen contener, como por lo característico de su sintaxis o por sus marcados efectos sonoros (notablemente efectos de ritmo producidos por la isometría y la rima).

La traducción de una de estas unidades puede abordarse principalmente desde dos puntos de vista. En primer lugar, el traductor puede atender únicamente al sentido del dicho o la frase hecha original y trasladarlo sin más. Éste es el caso en que donde en el texto original hay un dicho o una frase hecha, en la traducción se encuentra el significado explicado (o explicitado) de ésta. Antes de analizar la traducción del humor basado en el uso de estas expresiones, veamos un par de ejemplos de frases hechas empleadas sin propósito cómico.

En el doblaje del año 1955 de la película *Lady and the Tramp*, Jaimito, el dueño de la *cocker spaniel* protagonista, que al principio de la película es una linda cachorrita, la acomoda en una cestita con la esperanza de que se sienta bien en ella y aprenda que

ahí debe dormir a partir de ese momento. Esto es lo que dice Jaimito (Jim Darling en el original) en inglés:

V.O.

Jim Darling: Why, of course, darling. She'll be as snug as a bug in...

Jim no tiene tiempo de terminar la frase porque la pequeña Lady enseguida sale de su cecita en busca de sus amos. Lo que el señor Darling quiere decir es “*She'll be as snug as a bug in a rug*”, una frase hecha coloquial (adviértase el efecto rítmico producido por la rima y la isometría) con la que pretende asegurar a su esposa que la perrita estará comodísima en su lecho.

El doblaje ofrece una traducción “pragmática” que vierte al español únicamente el sentido de la frase:

ES

Jaimito: Va a estar con todas las como...

La otra forma de abordar la traducción de este tipo de unidades consiste en trasladarlas mediante un dicho o frase hecha que transmita el sentido equivalente en la cultura de destino. Éste procedimiento manifiesta un interés por trasladar a la traducción la estructura de la unidad lingüística original, reproduciéndola con una unidad propia de la lengua de destino que esté caracterizada formalmente de manera equivalente; es decir: traducir un dicho o frase hecha por otro que funcione y sea reconocido como tal en la cultura de destino.

Esto fue lo que se hizo en el ejemplo que sigue, donde la frase hecha que utiliza el deshonesto Honest John en la versión original se traduce mediante la equivalente en la lengua de destino, que conserva incluso parte de las imágenes originales:

V.O.

Honest John: Ha-ha-ha! And the dummy fell for it! Ha-ha! Hook, line and sinker! Ho-ho-ha-ha!

Ésta es la traducción que puede escucharse en el doblaje dirigido por Luis César Amadori:

AM

Honrado Juan: Ja, ja, ja, ja. ¡Y el tonto se lo creyó! Ja, ja, ja. ¡Se tragó el anzuelo!

La expresión “*hook, line and sinker*”, que literalmente significa “anzuelo, sedal y plomada”, se utiliza para expresar que una persona, objeto de un engaño, cree a pies juntillas en la mentira que lo sustenta. Nótese lo acertado de la traducción, que emplea una expresión española que, con el mismo significado, también se construye en torno a un vocablo asociado con la pesca.

Empleadas con fines cómicos, las frases hechas pasan a convertirse en elementos humorísticos de base lingüística susceptibles de ser traducidos cuidadosamente. Cuando reproducir o imitar el efecto cómico de un dicho o de una frase hecha pasa a importar en la traducción tanto o más que cualquier otra consideración (excepción hecha de las exigencias planteadas por la sincronía), conviene entender que, a grandes rasgos, la comicidad producida por estos elementos suele emanar de dos circunstancias distintas: de su interpretación literal o de su modificación parcial y cómica.

12.2.3.1. La traducción del humor de una frase hecha mediante interpretación literal

Una frase hecha suele conformar una unidad fosilizada y lexicalizada que posee siempre dos tipos de sentidos: el denotativo, transmitido por las palabras que la forman, y el connotativo o adquirido, más complejo y directamente relacionado con las circunstancias del uso del dicho o la frase hecha a lo largo del tiempo. De los dos, sólo el connotativo o adquirido suele ser funcional. Así, a riesgo de no ser entendido, ya nadie emplea la expresión “írsele a uno el santo al cielo” para aludir al “predicador que se olvidó del santo, hablando de otras cosas”¹⁹⁷, y menos aún para informar de que a uno se le ha marchado algún santo al cielo. Su único sentido es el idiomático adquirido; en este caso, que uno se ha olvidado de algo.

Por lo anterior no es difícil suponer que si el sentido denotativo (semántico-literal) de una frase hecha es el que pretende transmitir un hablante al pronunciarla, o el que entiende un interlocutor al oírla, la confusión está servida en la mayoría de los casos. Y el chiste también. Eso es lo que ocurre en el siguiente fragmento de *The Aristocats*.

(El mayordomo Edgar habla solo en el establo, aunque se dirige a la yegua Frufrú como si ésta pudiera comprender.)

¹⁹⁷ Que es el origen de esta expresión según Julio Cejador en su *Tesoro de la lengua castellana. Silbantes*. 2ª parte, pág. 474, Madrid, 1912. Citado en Iribarren (1994).

V.O.

Edgar: Morning, Frou-frou, my pretty steed. Can you keep a secret? Hmm? Of course you can. I've some news straight from the horse's mouth, if you'll pardon the expression, of course.

¿Por qué pide Edgar disculpas a la yegua? El mayordomo hace un chiste con la frase hecha “*straight from the horse's mouth*”. Esta expresión, que traducida palabra por palabra significa “desde la boca del caballo”, se utiliza en inglés con sentido figurado para expresar que la información que se dice o se oye procede directamente de su fuente originaria. Para provocar el chiste, Edgar se excusa ante la yegua, como si ésta pudiese haber entendido la frase en su sentido literal. Esto es imposible de traducir “tal cual” al español.

Rendido a la evidencia, la obligación del traductor pasa a ser confeccionar un enunciado capaz de trasladar lo que se quiere comunicar (a saber: que lo que Edgar va a decir, lo sabe de buena tinta) y, en lo posible, de introducir un chiste en esta escena. Libre de la hipnótica tiranía de las palabras del guión original, Edmundo Santos consiguió ambas cosas:

ES

Edgar: ¿Qué tal, Frufú, mi linda yegüita? ¿Puedes guardar un secreto? Jujuju, ya lo creo que puedes. Tengo noticias tan frescas como tu alfalfa (cuando llega a estar fresca, jaja).

Ningún diccionario ofrecerá jamás “tengo noticias tan frescas como tu alfalfa (cuando llega a estar fresca)” como traducción de *straight from the horse's mouth*, pero la solución de Santos funciona de manera óptima porque logra trasladar el contenido informativo pertinente del enunciado y, además, el efecto humorístico buscado.

Otro ejemplo de lo mismo lo encontramos en una de las escenas de *Robin Hood*. La pareja de ratoncitos que vive en la iglesia donde oficia Fray Tuck dona su última moneda al cepo de la parroquia. He aquí la transcripción de este momento:

V.O.

Tuck: Your last farthing? Aw, little sister, no one can give more than that. Bless you both.

Mouse: We were saving it for a rainy day.

Tuck: Well, it's raining now. [*Fray Tuck habla junto a una ventana de cristales rotos a través de la cual se ve llover con fuerza y ríe por su ocurrencia.*] Things can't get worse.

En la versión original de la película, el fraile Tuck aprovecha que está lloviendo para hacer una broma que alivie el malestar del momento tomando la expresión *rainy day*¹⁹⁸ en sentido literal-denotativo, no en el metafórico-connotativo. Como por la ventana se ve que llueve a cántaros, el fraile insinúa que ha debido de llegar el “*rainy day*”, el día lluvioso para el que los ratoncitos habían estado ahorrando todo este tiempo.

Veamos qué elementos de este chiste se trasladaron al doblaje:

ES

Ratón: Lo estábamos guardando para una emergencia.

Fray Tuck: Pues emergencia ha llegado, ¡y es de las peores!

Nótese que en la traducción para la versión en español se optó por verter únicamente el sentido de la frase hecha, lo cual hizo imposible reproducir la broma del fraile. Sin embargo, es evidente que Santos intentó que la réplica de Fray Tuck fuera cuando menos simpática. Para producir ese efecto se incluyeron el hipérbato y la exclamación.

En el doblaje no se puede mantener la broma original porque en español el sintagma “día lluvioso” no tiene el mismo significado connotativo que *rainy day* en la expresión *to save for a rainy day*. La traducción para el doblaje no resulta extraña, aunque al cotejarla con el guión original sea patente cierto grado de incongruencia en la escena: si la situación es realmente tan tremenda, ¿por qué ríe el fraile Tuck?; además, ¿por qué asocia la lluvia con una emergencia de la peor clase? La versión en inglés de este fragmento no suscita tales preguntas porque en ella las imágenes y las palabras son congruentes, algo que no ocurre plenamente en el doblaje, si bien esta incongruencia no llega a provocar confusión.

Producir una traducción más congruente hubiera precisado al menos introducir una broma ligera que justificase las risas del fraile, o mantener la alusión a la lluvia y, de ese modo, la coherencia original entre imagen y palabras. He aquí una posibilidad:

Ratón: Lo guardábamos por si nos lloviese alguna desgracia.

Fraile Tuck: Pues ya se ha puesto a llover. ¡Y de lo lindo!

¹⁹⁸ Que forma parte de la frase hecha “*to save for a rainy day*”, que significa ahorrar para las cuando lleguen las vacas flacas o alguna desgracia.

12.2.3.2. La traducción del humor basado en la modificación parcial de una frase hecha. La modificación *ad-hoc* de estas unidades puede crear expresiones híbridas cómicas. Para conseguir ese efecto es necesario que dentro de la expresión resultante el dicho o la frase hecha original siga siendo reconocible. Ello exige que en el híbrido se advierta un número suficiente de elementos asociados con la frase o el dicho del que procede.

En *The Jungle Book* (*El libro de la selva*) encontramos un ejemplo de esta clase de divertidas adaptaciones imaginativas:

V.O.

Baloo: A rolling bear gathers no hair!

ES

Baloo: ¡Oso que rueda no cría pelo, muchacho!

Se trata de una modificación humorística del proverbio “*a rolling stone gathers no moss*”, que puede traducirse en español como “A la piedra movediza nunca moho la cobija”. El doblaje traduce literalmente la unidad original y es igualmente eficaz en los dos frentes, pues reproduce la sintaxis característica de la paremia así como la adaptación humorística del dicho.

En *The Aristocats* encontramos otro ejemplo de modificación parcial de una frase hecha con fines cómicos. Waldo, el ganso borrachín, se despide de los gatos y se marcha con sus sobrinas:

V.O.

Uncle Waldo: Oh, righto, girls. Birds of a feather must *hic!* together.

Abigail: That’s stick together.

Antes de ser interrumpido por el hipo, el propósito del tío Waldo es terminar de pronunciar el conocido dicho “*Birds of a feather flock together*”, que traducido palabra por palabra (o casi), puede verse al español como “los pájaros de igual pluma se congregan”. Traducido de forma idiomática en español natural, el dicho inglés equivale a nuestro “cada oveja con su pareja”.

El hipo de Waldo, justo en el lugar que habría de ocupar el verbo *to flock*, modifica el dicho de manera que sigue siendo comprensible en inglés, pero con otro sentido: “Los pájaros de igual pluma hipan juntos”. En sí mismo, esto ya es un gracioso juego de palabras.

La sobrina de Waldo lo explica con intención de corregir a su tío: “*That’s stick together*” (“Querrás decir ‘permanecen’ juntos”). El significado de *to stick together* es “mantenerse unidos”, y puede tomarse por sinónimo del verbo *to flock* (congregarse, reunirse). La paronimia entre *hic* (onomatopeya del hipo) y *stick* permite que Abigail (y, por extensión, el resto de los espectadores angloparlantes plenos¹⁹⁹) entienda primero el juego de palabras y lo explique después.

Veamos cómo se tradujo el fragmento.

ES

Waldo: Muy bien, chicas. Cada oveja con su ¡hip! [*Ininteligible: ¡aijá!*]

Abigail: ¡Con su pareja, tío Waldo!

Lo primero que se pierde en la traducción es la relación directa de afinidad entre el dicho inglés y el ganso que lo pronuncia: el dicho se refiere al comportamiento gregario de las aves (*birds*) y es un ave (un ganso) la que lo pronuncia. El dicho español troca aves en ovejas, pero el sentido es idéntico, y es una traducción válida en esta escena.

Aunque inevitablemente se pierde también el juego de palabras entre *hic* y *stick*, se logra mantener el efecto cómico. Abigail corrige a su tío diciendo por él lo que el hipo le ha impedido pronunciar, y se conserva así el efecto de simpatía hacia el ganso borrachín incapaz de terminar sus frases, que es, a mi juicio, algo que la versión traducida debe comunicar obligatoriamente. O dicho de otro modo: contenido informativo no “negociable”.

En otros casos, no obstante, la traducción es incapaz de afinar lo suficiente y pierde por completo la comicidad de la frase híbrida original. Así ocurre con el siguiente ejemplo, procedente de *Pinocchio*.

V.O.

Jiminy: You buttered your bread, now sleep in it!

La expresión proferida por Pepito Grillo en realidad encierra un chiste. Se trata de una combinación de dos dichos que esencialmente son el mismo: “*You have made your bed, now sleep in it*” y “*You have buttered your bread, now eat it!*”. La unión de ambos da lugar a un híbrido cómico²⁰⁰. Una traducción semántica daría como resultado lo

¹⁹⁹ O sea, aquellos cuya competencia funcional en su idioma, plenamente desarrollada, les permite entender artificios de la lengua como el citado y hasta producirlos. Los niños, por ejemplo, no formarían parte de este grupo, dado que probablemente sólo entenderían la broma si un adulto se la explicase.

²⁰⁰ Este híbrido también puede encontrarse con la forma “*You buttered your bread, now lie in it!*”.

siguiente: “Tú te has untado la tostada con mantequilla, pues ahora acuéstate en ella”. Evidentemente, esta traducción no vale.

Lo primero que debe hacer el traductor en un caso como éste es comprender el significado de la expresión, que se pronuncia en la película en el momento en que Pepito Grillo, enfadado, decide dejar a Pinocho a su suerte en la Isla de los Juegos en compañía del gamberro Polilla. Si, además, se percata de que es una expresión híbrida que se ha introducido en el guión con ánimo de divertir, se podrá intentar reproducir el efecto en la traducción. Veamos cómo se vertió esto en el doblaje:

AM

Pepito Grillo: Dime con quién andas y te diré quién eres.

Lo que el grillo expresa en lengua inglesa es indiferencia y desentendimiento, además de que, en última instancia, uno solo debe ser quien asuma las consecuencias, buenas o malas, de sus actos. En español otras expresiones transmiten, con matices particulares en cada caso, esa misma idea: “con tu pan te lo comas”, “que te vaya bonito” o el popular “a mí, plin”. Sin embargo, “dime con quién andas, y te diré quién eres” no está entre ellas. Con esta sentencia quiere darse a entender que a una persona se la puede conocer por las compañías que frecuenta. No es eso lo que el grillo le espeta a Pinocho, aunque su enojo haya sido motivado precisamente por el nuevo compañero del muñeco. La traducción, por tanto, no es exacta.

Quizá hubiera sido mejor arriesgarse a crear una frase híbrida que trasladase el efecto cómico original, posiblemente algo del tipo: “A caballo regalado, a mí, plin” o “A caballo regalado, tú te lo has buscado”.

12.2.4. La traducción del humor lingüístico basado en el malentendido

Los dos ejemplos que presento a continuación ilustran un tipo de malentendidos cómicos que, al menos en los casos que vamos a ver, se tradujeron sin problemas. Aunque a primera vista parece un tipo de humor más fácil de traducir que el basado en la polisemia o la paronimia, no sería prudente llegar a semejante conclusión sin estudiar primero un número de ejemplos suficientemente representativo, algo que no es el propósito de este trabajo.

Acudamos a *Pinocchio*, concretamente al momento en que el muñeco de madera acaba de cobrar vida y Geppetto, alegre, le presenta a su gato Fígaro.

V.O.

Geppetto: A real boy! It's my wish, it's come true! Figaro look! He's alive, he can talk! Say hello to Figaro.

Pinocchio: Hello to Figaro.

Éste es un tipo de humor fácil de entender y, probablemente, posible en muchas otras lenguas. Pinocho malinterpreta la instrucción de Geppetto al entender que éste le pide que repita todas las palabras pronunciadas después del verbo, y no sólo la primera. Dicho de otro modo: Pinocho confunde cuál parte de la petición se plantea en estilo directo y cuál no. Geppetto pide al muñeco que diga “*hello*” al gato (o, más exactamente, que lo repita; de ahí que pueda hablarse de la presencia de “estilo directo” en esta orden): “*Say ‘hello’ to Figaro*”. Pinocho, sin embargo, no entiende que Geppetto le esté pidiendo que repita una palabra, sino que diga una frase: “*Say: ‘Hello to Figaro’*”. En otras palabras: para Pinocho todo lo que sucede al verbo en el enunciado es “estilo directo”.

Esta clase de malentendido es fácil de provocar en situaciones reales de comunicación. Seguramente todos hemos presenciado, cuando no protagonizado, escenas en que una persona que está ejecutando una acción pide a otra que lo detenga con estas palabras: “Dime basta cuando quieras”, a lo que su interlocutor responde: “Basta cuando quieras”. En inglés, ocurre lo mismo: alguien dice “*Let me pour you some wine. Just say when.*”, y el interlocutor responde: “*When*”.

Si esta forma de humor existe tanto en inglés como en español, no debería ser difícil traducir el ejemplo. Efectivamente:

AM

Geppetto: ¿De verdad? ¡Lo pedí! ¡Se cumplió! ¡Fígaro, mira! ¡Está vivo!
¡Puede hablar! ¡Dile algo a Fígaro!

Pinocho: ¡Algo, Fígaro!

La siguiente escena de *Cinderella* presenta el mismo tipo de chiste.

(El rey, exultante porque su hijo por fin ha conocido a una mujer con la que desea casarse, ofrece un título nobiliario a su servicial chambelán. Éste no sabe cómo decirle que Cenicienta, la afortunada mujer, se ha esfumado.)

V.O.

King: A knighthood! I hereby dub you Sir... Uh, uh, uh... By the way, what title would you like?

Grand Duke: Sire, she got away sir.

King: She got away? A peculiar little but if that's what you... She what?!! Why, you, you, you traitor!!

La respuesta del Gran Duque no es pertinente para el acto de comunicación en que se inserta porque no contesta a la pregunta del rey. De hecho, viola la máxima de “relación” tal como la definió Grice (1989: 116), según la cual las intervenciones de los interlocutores de una conversación deben ser pertinentes a fin de que la comunicación sea posible óptimamente. El Gran Duque desoye la pregunta del rey y suministra en cambio una información no solicitada que el rey entiende como respuesta a lo preguntado, lo cual provoca un cómico malentendido. También como antes, la traducción es sencilla, el chiste se reproduce perfectamente y el humor se mantiene:

ES

Rey: ¡Otro título! Es mi real voluntad concederos el... Ummm... Por cierto, ¿qué título te gustaría?

Gran Duque: Señor, se esfumó.

Rey: ¿Se esfumó? Extraño título, pero si eso es lo... ¡¡¿Se qué?!! ¡Traidor! ¡Eso eres, un traidor!

Para el redoblaje en castellano dirigido por José Luis Gil en 1997 se tradujo de esta manera:

JG

Rey: ¡Y a ti te voy a hacer...!

Chambelán: ¡Majestad, por favor!

Rey: ¡Caballero! Desde ahora serás sir... Eeehhh... Por cierto, ¿qué título quieres tener?

Chambelán: Sir... ¡Ella se fue!

Rey: ¿Sir “Ella se fue”? ¡Un título original, pero si es lo...! ¿Que qué? ¿Qué has dicho? ¡Eres un traidor!

Más adelante volveré a hablar de la traducción del humor a propósito de los chistes basados en referentes culturales.

Pautas para la investigación y la docencia

- Dado que el traductor trabaja con unidades lingüísticas, el humor visual no suele entrar en su ámbito de responsabilidad.
- El humor de naturaleza lingüística, que comprende la ironía, los dobles sentidos, los juegos de palabras y las metáforas, no es idóneo para el público infantil, que no suele dominar estos artificios de la lengua. Su inclusión en películas infantiles suele obedecer al deseo de divertir al público de más edad.
- Cuanto mejor sea el traductor y/o mayor sea el “universo” compartido por las culturas en juego, mejor y más fácilmente se trasladará el efecto humorístico de las palabras del guión original al traducido.
- El traductor puede hacer poco con los elementos humorísticos visuales no lingüísticos, que resultarán informativos y eficaces en la medida en que en la cultura meta existan con significado idéntico o parecido al que tienen en la cultura de origen.
- En la traducción del humor, la ruta de la equivalencia formal suele conducir a callejones sin salida, cuando no a despeñaderos.
- En la traducción del humor verbal el traductor debe concentrarse en traducir “funcionalmente” y no “formalmente” o, dicho con otras palabras, en traducir para producir un efecto equiparable (no necesariamente idéntico) al del chiste original, tomándose las libertades que hagan falta para ello. Que el efecto se consiga por la misma vía que en el guión original es deseable pero secundario.

13. LA EXPLICITACIÓN COMO PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN

En este capítulo trato el uso de la explicitación como procedimiento para la traducción de diálogos. El enfoque es el mismo que el del resto de este trabajo: examinar cuestiones de traducción desde un punto de vista que permita al docente de traducción explicarlas a sus alumnos con ejemplos reales sumamente ilustrativos. Para complementar lo que expongo en este capítulo, recomiendo la lectura de Mayoral (2003).

Después de un epígrafe introductorio consagrado a deslindar el concepto y señalar su relación con la traducción, paso a describir con detalle dos tipos principales y a explicar sus posibles efectos en el guión traducido. El grueso del capítulo lo forman cinco casos prácticos analizados de los que pueden derivarse numerosas aplicaciones didácticas eficaces.

13.1. Observaciones generales sobre la explicitación en traducción

Una explicitación sólo se justifica si tiene alguna ventaja sobre la equivalencia estricta. Y el sentido que se explicita debe estar implícito en el texto original; [...] [porque] puede estar implícito en el contexto, pero no en el texto.

(G. Yebra, 1982: 226-227)

Una información puede comunicarse de forma clara y expresa o, por el contrario, velada y sutil. En el *Diccionario de Uso del Español* se denomina explícito a lo que está expreso, a lo que se dice y no solamente se insinúa o se da por sabido²⁰¹. Su contrario es aquello que está implícito o que no se especifica, sin que ello sea inconveniente para que se sobreentienda.

En el campo que nos atañe, que es el de la traducción, hablar del grado de explicitud de un texto, ya sea oral o escrito, significa hablar del modo, más o menos ostensible, en que se suministra su información. Atendiendo a la forma en que ésta se presenta en un texto en lengua extranjera que debemos traducir —el guión de una película, por ejemplo— conviene distinguir entre lo siguiente:

²⁰¹ En español, algo explícito es algo expreso, dicho, y no solamente insinuado o dado por sabido o sobreentendido. Lo explícito sería lo contrario, por ejemplo, de algo tan común en la lengua inglesa como el *understatement*, figura retórica que en nuestro idioma se conoce como “atenunación”, o sea, quitar brusquedad o violencia a lo que se expresa, por respeto a la persona a quien se habla, por aversión del que habla a la expresión demasiado tajante, etc. Un ejemplo algo tautológico de *understatement* o atenuación sería escribir “Decir que el acto no estuvo muy concurrido es quedarse corto” por reparo a manifestar que al acto no asistieron más que los organizadores.

1. Lo que se dice en el guión original de manera expresa.
2. Lo que se comunica de forma implícita o se sobreentiende.
3. Lo que no se dice, ni de forma implícita ni explícita (porque no haga falta o, simplemente, porque no se quiera).

Cotejar textos originales con sus traducciones permite a los estudiosos de la traducción comprender mejor el proceso traductor, los procedimientos empleados e, incluso, encontrar características comunes en los textos traducidos que, en virtud de su naturaleza derivativa, los diferencian de los textos originales de los que proceden. Uno de los rasgos más notables parece ser, precisamente, el mayor grado de explicitud de las traducciones respecto de sus originales. Toury (1980: 60, citado en Goris, 1993: 183) comenta a este respecto:

For instance, there is an almost general tendency –irrespective of the translator’s identity, language, genre, period and the like— to explicitate in the translation information that is only implicit in the original text.²⁰²

Por su parte, Baker (1993: 243) observa que los textos traducidos presentan rasgos que, al menos intuitivamente, parecen vinculados a la propia naturaleza del proceso traslativo antes que al enfrentamiento de dos sistemas lingüísticos distintos²⁰³. La autora incluye entre ellos esta tendencia a transmitir información de manera explícita, que describe como “[...] un ostensible aumento del nivel de explicitación si se lo compara, en concreto, con el de los textos de partida y, en general, con el de los textos producidos originalmente en la lengua de partida”²⁰⁴ [mi traducción]. Según esta investigadora dicha tendencia explica que, en general, las traducciones incorporen una cantidad importante de información de fondo en el texto de llegada que no está incluida en el original.

De lo anterior se desprende que cuando hablamos de explicitación en el ámbito de la traducción nos referimos a un procedimiento amplificador de traducción que da como resultado una versión más minuciosa e informativa que el texto original, en lugar de otra exacta y económica (cualidades éstas de toda buena traducción, según

²⁰² Por ejemplo, existe una tendencia casi general –independientemente de la identidad del traductor, idioma, sexo, periodo y similares– a explicitar en la traducción información que sólo está implícita en el texto original. [Mi traducción]

²⁰³ “Features which seem –intuitively— to be linked to the nature of the translation process itself rather than to the confrontation of specific linguistic systems.”

²⁰⁴ “[...] a marked rise in the level of explicitness compared to specific source texts and to original texts in general. [...] translations which build extensive background information into the target text.”

Newmark). Que una traducción es más explícita que su original equivale a decir que tiende a ser más “explicativa”, o sea, a transmitir de forma expresa lo que en el original sólo se dice entre líneas.

En el caso del guión de una película, el traductor que explicita pretende suministrar información extra, necesaria para que el espectador comprenda más y mejor. Obrando así aspira a evitar que éste malinterprete o no entienda alguna parte importante de su argumento. Al traductor en este caso lo mueve el deseo de garantizar que la carga informativa de la película llegue íntegra al espectador del doblaje y que, en consecuencia, surta en él el efecto que el guionista y el director determinaron.

No obstante, esta práctica aparentemente bienintencionada puede esconder en algunos casos una actitud protectora y paternalista del traductor hacia el público destinatario del doblaje, a quien intenta “proteger” de toda confusión y malentendido con una versión que “desmenuza” lo que el guión original deja entre líneas, sobreentendido o al despierto discernimiento del espectador.

13.2. Formas de explicitación

A modo de clasificación arbitraria pienso que pueden distinguirse dos formas principales de explicitación según el modo en que alteran la información contenida en el original: la explicitación por sustitución y la explicitación por ampliación.

13.2.1. La explicitación por sustitución

La explicitación por sustitución consiste en sustituir una información expresa en el original por otra complementaria que antes quedaba sobreentendida. Veámoslo con un ejemplo proveniente de Robin Hood en el que Prince John se dirige a Maid Marian en estos términos:

V.O.

Sir John: Dear emotional lady, why should I?

ES

Príncipe Juan: ¿Y por qué habría de hacerlo, sobrina querida?

El doblaje de Santos traduce “*dear emotional lady*” por “sobrina querida”, sustituyendo la alusión a la emotividad de la doncella para explicitar un parentesco que en el original y en el doblaje se expresa en diálogos anteriores.

Adviértase también que, según la cita que encabeza este capítulo, para García Yebra éste sería además un caso de explicitación innecesaria, dado que se hace expresa una información implícita en el contexto, pero no en el texto que se sustituye. A estas alturas de la película el espectador ya sabe que Marian es sobrina del rey Ricardo y del príncipe Juan, pero ésa es una información que no está implícita en el texto sustituido (*dear emotional lady*).

13.2.1.1. El desplazamiento focal en la explicitación por sustitución

En este tipo de explicitación el traductor establece intelectualmente una asociación metonímica entre dos elementos informativos que considera conectados mediante alguna clase de relación (de causa y efecto, de proximidad, de similitud, de afinidad, etc.) que le permite sustituir uno por otro. El mecanismo es similar al que permite referirse a un torero llamándole “el espada”. El contexto (es decir, un acto de comunicación específico en que se habla de los toros, por ejemplo) convierte al sustantivo “espada” en sinónimo de matador. En la explicitación por sustitución, el contexto vuelve “sinónimas” (y esto sólo es una forma de hablar) dos informaciones relacionadas entre sí que, aun siendo completamente distintas, pueden ser intercambiadas en una situación determinada sin que la comunicación se resienta. La consecuencia directa de esto es un desplazamiento del foco informativo, que puede orientarse deliberadamente en una dirección o en otra según convenga, ya sea, por ejemplo, para suministrar una traducción más informativa u otra más efectista. Veamos cómo se manifiesta este desplazamiento focal con un par de ejemplos.

1. Desplazamiento focal desde un proceso a su resultado.

V.O.

Jiminy Cricket: Well! This is practically where I came in.

AM

Pepito Grillo: Me parece que me he quedado sin trabajo.

Evidentemente, en este ejemplo extraído de *Pinocchio* la traducción no recupera el sentido del original, sino que lo interpreta y ofrece una conclusión que pudiera derivarse de él. Jiminy Cricket apunta “*This is practically where I came in*” para señalar que sus aventuras con Pinocho han concluido. Las vicisitudes que han desembocado en la “humanización” del niño de madera se han desarrollado espontáneamente de acuerdo

con una estructura circular, como si de un viaje de ida y vuelta se tratase, que ha llevado a los protagonistas de regreso al punto de partida, al taller de Geppetto, donde todo comenzó. Así parece interpretarlo el grillo cuando observa: “¡Vaya! ¡Esto me recuerda a cuando yo entré en la historia!”, que es el sentido de “*This is practically where I came in*”.

Al principio de la historia lo único que parece indicar que Jiminy Cricket es un grillo trotamundos que subsiste como puede es su aspecto, y a esto el resto de la película no vuelve a aludir en ningún momento, al menos con palabras. Sin embargo, la traducción de este fragmento para el doblaje se aleja de su sentido original, centrado en la feliz terminación de un proceso que ha convertido a Pinocho en niño antes que en su previsible consecuencia, a saber: que sin una marioneta a la que servir de conciencia, el grillo deberá volver a su anterior vida de vagabundo. El foco informativo se desplaza así hacia una conclusión subjetiva que introduce una nota amarga en el desenlace, ya que detrás de la alegría de Geppetto y Pinocho se esconde la mala suerte de Pepito, por el que los espectadores no pueden evitar sentir lástima. El resultado de esta explicitación es una traducción más emotiva que el texto original.

2. Desplazamiento focal desde un dato objetivo hasta una apreciación subjetiva.

V.O.

Jiminy Cricket: The only sign of life was a lighted window in the shop of a wood-carver named Geppetto.

AM

Pepito Grillo: Única señal de vida, una luz en el taller de un buen viejito llamado Geppetto.

Igual que en el ejemplo anterior, aquí la traducción resulta más efectista que el original, pues busca congraciarse al espectador con el personaje desde el primer momento en que se alude a él en el largometraje. Para ello, se sustituye un dato meramente informativo de naturaleza objetiva, a saber, que Geppetto es carpintero (*wood-carver*), por un juicio benévolo acerca del personaje acompañado de una tierna mención a su edad: “un buen viejito llamado Geppetto”. Lo que la traducción explicita es una información que la propia película va a suministrar más adelante a medida que el argumento avance y el personaje del viejo carpintero se desarrolle. Sin embargo, como puede verse, la traducción se adelanta.

13.2.2. La explicitación por amplificación

La explicitación por amplificación suma nueva información a la suministrada por el original²⁰⁵. En los siguientes ejemplos procedentes de *Lady and the Tramp* la versión para el doblaje incorpora nueva información a modo de aclaración, volviéndose así más informativa.

1. En esta escena Jim Dear provoca un fuerte fogonazo y una humareda en el salón de su casa al fotografiar a todos sus perros.

V.O.

Jim: I guess I used a little too much.

ES

Jaimito: Creo que eché demasiado magnesio.²⁰⁶

La traducción amplía el texto original explicando cuál es la sustancia que ha sido usada en exceso. De esta manera, y parafraseando a Pascua (2001: 43), el traductor amplía, quizá deliberadamente, los horizontes y los conocimientos del público infantil, sus destinatarios principales.

2. Jim Dear y Darling permiten que la perrita se acueste con ellos la primera noche.

V.O.

Jim: But remember: just for tonight.

ES

Jaimito: Bueno. Pero sólo mientras estés pequeñita; en cuanto crezcas te irás abajo.²⁰⁷

Nótese cómo “*just for tonight*” da lugar en el doblaje dirigido por Edmundo Santos a una amplificación para explicar que la perrita podrá dormir con el matrimonio mientras sea pequeña. Cuando crezca, tendrá que hacerlo en otra parte. Además, adviértase que esta explicitación sustituye y contradice la información proporcionada por el guión

²⁰⁵ Ésta es la explicitación por “antonomasia”. Goris (1993: 183) plantea cuatro tipos: explicitación de frases vagas o equívocas, de enlaces lógicos, de referencias informativas internas y de imágenes.

²⁰⁶ El redoblaje de 1997, sin embargo, sigue al original y no añade información: “Parece que usé demasiado”.

²⁰⁷ El redoblaje de 1997 sigue al original y no añade información: “Está bien, pero no lo olvides: sólo por esta noche”.

original, que indica claramente que la perrita puede dormir con sus amos sólo la primera noche (*just for tonight*), y no todas mientras sea pequeña.

Evidentemente, que la voz de Jaimito se escuche fuera de plano facilita la incorporación de la explicación al doblaje.

3. Éste es el primer momento en que a la perrita se la identifica como Lady, que pasa a ser su nombre.

V.O.

Jim: You like her, darling?

Darling: Oh, I love her. What a perfectly beautiful little Lady.

ES

Jaimito: ¿Te gusta, Linda?

Linda: Hmm, hmm... ¿Cómo no me va a gustar? ¡Ahhh...!

Jaimito: [Añadido en off.] Se llama Reina.

Linda: [Añadido, de espaldas a la cámara.] Es un reinita primorosa.

En este caso la traducción se aleja del guión original para explicar el nombre que la perrita protagonista recibe en el doblaje. Edmundo Santos aprovecha que Jaimito está fuera de plano para añadir una intervención que establece el nombre del animal, que es confirmado inmediatamente por otra intervención añadida de Linda, que habla de espaldas a la cámara. Como se verá, ese nombre no será “Dama” (traducción de *Lady* que además figura en el título del doblaje: *La dama y el vagabundo*), sino “Reina”.

La traducción para el redoblaje de 1997 es más cercana al texto original:

EG

Jaimito: ¿Te gusta, Linda?

Linda: ¡Sí, me encanta! Es una damita dulce, pequeña y hermosa.

Nótese que la versión de Giaccardi se prescinde de los añadidos en voz fuera de plano y se califica a la perrita de “damita”, lo que da a entender que se trata de la dama a la que alude el título del doblaje (*La dama y el vagabundo*). Como se puede ver, no se introduce el nombre Reina, proveniente del doblaje de 1955, a pesar de que es el que se le asigna a partir de este momento y hasta el final de la película también en esta versión.

13.2.2.1. El desplazamiento focal en la explicitación por amplificación

El desplazamiento focal también puede ocurrir en casos de explicitación por amplificación. Veámoslo en el siguiente ejemplo proveniente de *Lady and the Tramp*, que ilustra un desplazamiento focal desde el objeto al proceso:

V.O.

Jim: We'd better be getting her a license.

ES

Jaimito: Habrá que registrarla y sacarle su placa con sus señas.

Aquí la traducción es mucho más informativa que su original. Donde éste sólo expresa la conveniencia de obtener una licencia para la perrita, aquella explica al espectador del doblaje todo el proceso: primero es necesario registrar a la perra en el censo de mascotas para después grabar sus señas en una placa identificadora que pueda llevar consigo.

13.3. Caso práctico 1: De Jumbo a Dumbo. Dos doblajes, dos tipos de explicitación

Pocos fuera del círculo de aficionados a los doblajes en español de las películas de los estudios Disney saben que *Dumbo* (1942) cuenta con dos doblajes en español, uno dirigido en Argentina por Luis César Amadori en ese mismo año, y otro en Méjico en 1964, firmado por Edmundo Santos. Vamos a analizar la escena en que el elefantito Dumbo recibe su nombre –o mejor, apodo—, que se trató de manera diferente en cada doblaje. En ambos se recurrió a la explicitación, pero mientras en el primero parte de la información original fue sustituida, los destinatarios del segundo recibieron una versión ampliada.

Dumbo es un nombre que en lengua inglesa requiere poca o ninguna explicación. Significa “tonto”, pues está creado a partir del adjetivo *dumb*, cuyo significado en inglés americano coloquial es “tonto” o “bobo”. Esto es algo que el guión original de la película no precisa, pues resulta obvio para el espectador anglófono, quien entiende que “Dumbo” es un apodo ofensivo acuñado por una elefanta criticaona a partir del nombre real del elefantito: Jumbo. He aquí la trascripción de la secuencia en que el pequeño Jumbo despliega sus enormes orejas por primera vez y recibe el sambenito de llamarse Dumbo el resto de sus días.

V.O.

Elephants: Oh!

Elephant 1: Is it possible?

Elephant 2: Isn't there some mistake?

Elephant 3: Just look at those, those-- E-A-R-S.

Elephant 4: Those what? Oh, ears! These! Aren't they funny? [*La señora Dumbo la golpea con su trompa para apartarla de su cría.*] Oh!

Elephants: Oh, my goodness. What a temper!

Elephant 4: Oh, what did I do? Well, tell me. Did I say anything?

Elephant 1: Perfectly harmless remark.

Elephant 4: I just said that they're funny, and they are funny.

Elephant 3: They certainly are.

Elephant 2: After all, who cares... about her precious little Jumbo?

Elephant 3: Jumbo? You mean Dumbo.

Elephants: Dumbo! Dumbo, I say. That's good. Dumbo! That's good. Dumbo! Hahaha.

¿Recogen toda esta información los dos doblajes de *Dumbo* en español que se conocen? Uno sí, otro no. ¿Alteran de alguna manera el guión original para elaborar la traducción? Los dos lo hacen. Veamos a continuación cómo el nombre “Dumbo” entró en el mundo de habla hispana de la mano de dos doblajes separados entre sí por más de veinte años.

El primero de los doblajes que tuvo esta película lo firmó en 1942 Luis César Amadori, y resuelve esta escena mediante una explicitación por sustitución. Ésta es su transcripción:

AM

Elefanta 2: Después de todo, ¿a quién le importa su precioso Dumbo?

Elefanta 3: ¿Dumbo? ¡Ja, quiere decir tonto!

Elefanta mayor: ¡Dumbo! Ja, ja, ja. Muy bueno. ¡Dumbo!

[*Todas las elefantas ríen.*]

Obsérvese que esta traducción omite un dato importante, a saber, que el nombre del elefantito no era Dumbo, sino Jumbo²⁰⁸. (Esto quiere decir que ¡hasta el segundo

²⁰⁸ *Jumbo*, usado como adjetivo, significa “gigante” en inglés, pero es además el nombre de elefante por antonomasia en la cultura anglosajona desde que el empresario de espectáculos P.T. Barnum (1810-1891)

doblaje de *Dumbo*, en el año 1964, ningún hispanohablante escuchó el nombre real del elefantito!)

El doblaje de Amadori da a entender que Dumbo es el nombre de la criatura, lo cual es falso y, además, insólito, pues ¿qué madre llamaría “tonto” a su hijo? Tal como se presenta la traducción, no hay manera de saber que “Dumbo” es un mote paronomástico ideado a partir del nombre “Jumbo” a fin de escarnecer a la madre y a la cría. En efecto, se suprime la mención del nombre real del elefantito y en su lugar se introduce una glosa en la que el traductor explica (o explicita) el significado del apodo. De lo contrario, ninguno de sus espectadores hubiese reparado jamás en que la palabra “Dumbo” significa “tonto”. Nótese cómo en este caso la información extra, necesaria para la completa comprensión de la escena, se suministra a costa de otra que se pierde totalmente.

En el segundo doblaje, dirigido por Edmundo Santos en 1964, se explicita por ampliación:

ES

Elefanta 2: Después de todo, a nosotras ni nos importa su precioso Jumbo.

Elefanta 3: ¿Jumbo? ¡Querrás decir Dumbo!

Elefanta mayor: ¡Dumbo!

[Todas las elefantas ríen.]

Elefanta 2: *[Off]* Dumbo quiere decir tonto, ¿verdad?

Elefanta 4: *[Off]* ¡Un perfecto Dumbo! ¡Un perfecto tonto!

En este caso se ofrece una traducción íntegra del original. No se escamotea ninguna información y se conserva la burla completa, incluyendo el momento del intercambio de los nombres. Una vez que el espectador del doblaje entiende que “Dumbo” no es el nombre real del elefantito, sino sólo un mote despectivo, el traductor se ve obligado a explicar el motivo por el que el apodo produce risa y escarnio, pero se topa con el problema de que dicha explicación no se incluyó en el original por innecesaria. Por suerte, justo cuando es imperativo introducir una glosa que amplíe la información del guión, la imagen y el sonido originales acuden al rescate del traductor, ya que las elefantas siguen riendo y comentando la ocurrencia fuera de plano. En general, aprovechar estas voces “en *off*” es la forma más aséptica y eficaz de incorporar

presentó al único y auténtico Jumbo, un gigantesco paquidermo de seis toneladas y media de peso que le ayudó a promocionar su circo como “el mayor espectáculo del mundo” (*the greatest show on the earth*).

explicaciones en el doblaje. Así lo hace Edmundo Santos, que se sirve de la algarabía de fondo para explicar la burla (y, además, por duplicado):

ES

Elefanta 2: *[Off]* Dumbo quiere decir tonto, ¿verdad?

Elefanta 4: *[Off]* ¡Un perfecto Dumbo! ¡Un perfecto tonto!

Y así se consigue una traducción que, además de respetuosa con el original, resulta igual de informativa.

13.4. Caso práctico 2: La explicitación de nacionalidades en los doblajes de *Lady and the Tramp*

La naturaleza explicativa de las traducciones explicitadoras es aún más patente en casos como los siguientes, donde el traductor acude en auxilio del espectador del doblaje para conseguir que interprete correctamente claves informativas asociadas en el sistema de origen con nacionalidades concretas a las que remiten infaliblemente. La explicitación se justifica porque o bien dichas claves no son compartidas por la cultura de destino, o bien no están asociadas en ella a una nacionalidad concreta con la misma intensidad.

Lady and the Tramp es de nuevo la fuente de los ejemplos que vamos a ver. De hecho, es una película donde la variedad de nacionalidades de sus personajes plantea no pocos problemas a la traducción. En el fragmento que transcribo a continuación, Butch, el perro protagonista, se dirige a almorzar al restaurante Tony's. Por su nombre y su aspecto exterior (fachada verde y toldo blanco con rayas rojas) la mayoría del público estadounidense lo reconocerá como un restaurante italiano, algo que los guionistas no consideraron necesario explicitar. De hecho, en esta escena Butch sólo dice:

V.O.

Butch: Ah, Tony's! Oh, that's it. Haven't been there in a week.

La referencia visual se descifra fácilmente en el contexto cultural estadounidense, pero no en el hispano, y eso debió de pensar Santos al traducir de la siguiente manera:

ES

Golfo: ¡Ah, Tony's! Eso es, **me piace la mangieria italiana**.

Se trata de una explicitación por sustitución que introduce un texto inventado con objeto de explicar la clave visual al espectador del doblaje.

El redoblaje de 1997, sin embargo, opta por no explicitar y se ciñe al contenido del texto original:

EG

Golfo: ¡Ah, Tony's! Eso es, no he ido en una semana.

En otro momento, Butch lleva a Lady consigo para hacer la ronda de los hogares que lo alimentan durante la semana. He aquí la transcripción de parte de esta escena:

V.O.

Butch: It's simple. You see... Hey! Something tells me it's supper-time. Come on. I'll show you what I mean. Now take the Schultzes here. Little Fritzie... that's me, Pidge, makes this his Monday home.

Lady: Monday home?

Butch: Ach, ja! Mondays is Mama Schultz cooking der wiener schnitzel. Delicious!

Elementos informativos como “*the Schultzes*” o “*Fritzie*” (diminutivo derivado del nombre propio *Fritz*) son suficientemente claros en el guión original para que el espectador no precise mayor información a fin de interpretarlos correctamente. No cabe duda de que Butch está refiriéndose a una familia germana, probablemente alemana o austriaca y de origen inmigrante. Entender esta referencia allana el terreno para comprender por qué Butch cambia de idioma al responder a la pregunta que le formula Lady. Sin haber apuntado previamente la nacionalidad de los Schultz, habría resultado incongruente que Butch pasase de repente a hablar alemán:

V.O.

Tramp: ***Ach, ja!*** Mondays is Mama Schultz cooking ***der wiener Schnitzel***. Delicious!

Es evidente que el guión original da por sentado que el público angloparlante conoce de qué plato se trata (habría que ver si en el Reino Unido, donde la inmigración provino fundamentalmente de la India y otras colonias británicas orientales, están igual de familiarizados con el *wiener schnitzel*, que es la versión germana del escalope a la milanesa o filete empanado).

El doblaje de Edmundo Santos sólo explica el origen germano del apellido Schultz mediante una pequeña glosa (una explicitación por ampliación). Como en el

original, tampoco se explica *wiener schnitzel*, un sintagma mucho más oscuro, totalmente opaco, incluso, para la cultura hispana, debido a lo cual el espectador del doblaje no entiende realmente qué es lo que Golfo encuentra delicioso.

ES

Golfo: Muy sencillo. Mira... sniff-sniff. ¡Oye!, me huele como que ya es hora de cenar. ¡Vamos, voy a explicártelo, verás! **Los Schultz son alemanes.** Fritzito, así me llaman a mí. No falto aquí los lunes.

Reina: ¿Por qué los lunes?

Golfo: ¡Ahhh..., Já...! Los lunes, mamá Schultz cocina *der wiener Schnitzel*. ¡Mmm, mmm..., deliciosos!

En el redoblaje del año 1997 se suprime la interpolación que explica la nacionalidad de los Schultz, que queda esclarecida porque Golfo imita por unos instantes la pronunciación de los alemanes que hablan español con “acento”, algo que no hacía en el doblaje de Santos:

EG

Golfo: Es sencillo. Verás. Oye, algo me dice que es la hora de la cena. Ven. Verás a qué me refiero. Aquí viven los Schultz y el lindo Fritzie, que soy yo, bombón.²⁰⁹ Es mi casa de los lunes.

Reina: ¿Casa de los lunes?

Golfo: [*Con ligera pronunciación “a la alemana”: alargando las aes [a:] y redoblando las erres.*] Ach, ja! Porrrque los lunes mamá Schultz cocina su Wiener Schnitzel. Ummm... Delicioso.

13.5. La explicitación y sus efectos

Toda traducción es esencialmente un complejo entramado de relaciones que se establecen en múltiples niveles conectados entre sí. Lo que suceda, por minúsculo que sea, en un punto concreto de ese entramado, afecta al todo. El traductor consciente de esto procurará estar atento a la forma en que cada una de sus resoluciones afecta al conjunto de su traducción.

Optar por la explicitación como el procedimiento de traducción más adecuado entre todos los posibles es una más de las innumerables decisiones que, consciente o

²⁰⁹ Nótese que esta traducción de a entender que Golfo vive en casa de los Schultz, lo cual ni es cierto ni se afirma en el original.

inconscientemente, toma el traductor mientras desempeña su actividad. Ninguna es inocua, y todas surten un efecto.

Como ya he señalado, la explicitación, por ser un procedimiento amplificador de traducción, genera una versión más informativa que “colabora” con el proceso de traducción en dos direcciones:

- a) Colabora con el original, ayudándole a franquear la barrera lingüística y, así, a cumplir óptimamente su misión pragmático-comunicativa.
- b) Colabora con el espectador, facilitándole solamente la información necesaria para evitar en la medida de lo posible cualquier distancia entre el “querer decir” del original y el “entender” del receptor.

Subrayemos el “solamente” del punto anterior. Pensemos por un momento: una traducción correcta debe ser siempre suficientemente informativa, ni más, ni menos²¹⁰. Serlo en exceso supondría pecar de prolijidad, y en defecto, de cicatería. Es evidente que, por definición, lo que caracteriza a una traducción explícita no es su tacañería, sino su largueza. La dificultad estriba en saber templar semejante generosidad informativa so pena de traicionar el propósito del original al suministrar excesiva información. Para ilustrar esta idea, pensemos en el guión de una película de intriga. El efecto de suspenso radica precisamente en azuzar el interés del espectador al no suministrarle todas las claves informativas que le permitan comprender lo que está pasando o intuir lo que está por pasar. En el momento en que el espectador cuenta con toda la información necesaria para desentrañar la escena y anticipar su desenlace, la intriga se desvanece.

¿Puede un doblaje aguar el efecto inesperado de una trama bien urdida por “hablar demasiado”, como los soplones en las películas de mafiosos? En efecto, una traducción explicitadora prolija puede traicionar el propósito efectista del original aun siendo máximamente informativa para el espectador, quien por no tener la oportunidad de cotejar el doblaje y el original, jamás sabrá que le acaban de birlar una sorpresa que el original le deparaba.

Veamos seguidamente dos casos prácticos que ilustran la incidencia de una traducción explicitadora en el efecto de una escena y, por ende, de la película entera.

²¹⁰ O como tan elocuentemente lo expresó García-Yebra (1989: 43): “[la traducción debe] *decir todo* lo que dice el original, *no decir nada* que el original no diga, y *decirlo todo con la corrección y naturalidad* que permita la lengua a la que se traduce”.

13.6. Caso práctico 3: Dos ejemplos de explicitación anuladora del efecto en *Bambi*

13.6.1. La muerte de la madre de *Bambi*

Este fragmento de *Bambi* (1943) ilustra magistralmente como la explicitación amplificadora puede no sólo traicionar el sentido del guión original, sino también estropear el efecto que se buscaba producir. En esta memorable escena, el cervatillo huye junto a su madre de los disparos de una partida de cazadores. La hembra se rezaga para atraer la atención de los hombres y cubrir mejor la retaguardia de su cría. Cuando Bambi advierte que ha cesado la persecución, se vuelve para dirigirse a su madre:

V.O.

Bambi: We made it. We made it, Mother. We... Mother? Mother! Mother, where are you? Mother? Mother? Mother? Mother? Mother?

[Bambi da un grito ahogado de sorpresa ante la aparición de la silueta del Príncipe del bosque, un ciervo majestuoso.]

Great Prince: Your mother can't be with you any more. Come, my son.

En la versión original el silencio, que subraya el desamparo de Bambi, nervioso y desorientado, es el gran protagonista de la escena. Los gritos indefensos del cervatillo, que llama desesperado a su madre, se pierden en la sombría espesura del bosque nevado. Los espectadores se anticipan al pequeño y comprenden que lo peor ha ocurrido: los cazadores han abatido a la hembra, conclusión que en la escena se sobreentiende y no se expresa. Sabedor de que el efecto que más cala es el que estimula directamente la imaginación del espectador para que éste se cuente a sí mismo lo que la imagen no muestra ni la película dice, Disney hace que sólo la nieve y el triste ulular del viento respondan a Bambi. La aparición del Príncipe del bosque paraliza al cervatillo. A continuación, un silencio absoluto se apodera de la pantalla durante quince segundos²¹¹ interminables. Al cabo, el imponente ciervo invita a Bambi a alejarse del lugar con él, su padre. Así se pone punto final a la parte de la historia que narra la infancia del cervatillo.

²¹¹ En el disco de material extra incluido en la edición para DVD de *Bambi* se destaca que el propio Walt Disney decidió que esta escena se desarrollase en silencio, sin música, como el momento más dramático de la película.

En el redoblaje dirigido por Edmundo Santos²¹² en 1964 se rompe el ominoso y elocuente silencio de la escena para expresar lo que el guión original ni precisa ni desea decir:

ES

Príncipe del Bosque: Tu madre no podrá venir ya más. **Los hombres se la han llevado. Debes ser valiente y aprender a andar solito.** Ven, hijo mío.

Santos aprovecha que el Príncipe habla fuera de plano para añadir una información (señalada en negrita), a mi juicio innecesaria, que en ningún caso es inocua, ya que:

- a) Socava el tempo ominoso de la escena original.
- b) Traiciona el sentido del original, puesto que el añadido “Los hombres se la han llevado” puede dar a entender que la madre de Bambi ha sido simplemente capturada, no abatida, lo cual es contrario a la intención implícita en el guión original.
- c) Rompe el largo y elocuente silencio de quince segundos. El añadido “Debes ser valiente y aprender a andar solito” es señal, quizás, de una especie de *horror vacui*, de miedo al silencio, por parte del traductor, que se sintió impelido a rellenarlo.

13.6.2. El nacimiento del hijo de Bambi

He aquí otra instancia en que una traducción explícita revela antes de tiempo lo que el original silencia a fin de mantener el suspense.

Los animales del bosque acuden excitados a presenciar un misterioso acontecimiento. El guión original no suministra pistas que den a entender cuál es la buena nueva antes de que ésta se muestre en pantalla. Esto es lo que se oye:

V.O.

Flower: It's happened.

Owl: Happened?

Flower: Yes, in the thicket. [*A su hijo, de nombre Bambi.*] Hurry up, Bambi.

Bambi: Yes Papa, I'm coming.

²¹² Otro dato que sólo los aficionados más estudiosos conocen es que Bambi, igual que Dumbo, también se comercializó en dos versiones, una de Luis César Amadori y otra de Edmundo Santos. La primera se considera “perdida” y sólo la segunda está en circulación.

[En el claro se ve a una cierva descansando en el suelo junto a sus cervatillos.
Es Faline, la hembra de Bambi.]

Nótese que el verbo *to happen* se conjuga de forma impersonal, en tercera persona del singular, en su acepción de “ocurrir”, “suceder”. Las dos primeras intervenciones (*Flower: It's happened. / Owl: Happened?*) pueden traducirse de la siguiente manera para conservar el efecto de suspense:

Flor: Ya ha ocurrido.

Búho: ¿Qué ha ocurrido?

Así, sin dar a entender qué ha ocurrido ni si el protagonista del suceso es un ser vivo o no, se mantiene la intriga de la escena y el interés del espectador por conocer a qué se debe la excitación de los animales. Sin embargo, el doblaje agua la fiesta al aclarar innecesariamente que la causa del bullicio es un recién llegado:

ES

Flor: ¡Ya llegó!

Búho: ¿Llegó? ¿Quién llegó?

Flor: El príncipe. [A su hijo.] Date prisa, Bambi.

Bambi: Si papi, voy *collendo*²¹³.

Por si acaso traducir la expresión impersonal “*It's happened*” como “¡Ya llegó!” y señalar a un sujeto personal como núcleo de la acción (“¿Quién llegó?”) no aclarasen suficientemente el significado de la escena, la traducción para el doblaje alude de manera expresa a un príncipe, lo cual dirige el pensamiento del espectador hacia los ciervos y a Bambi en concreto. La adición explicitadora es evidente si se cotejan el original y la traducción:

V.O.

Flower: Yes, in the thicket. Hurry up Bambi.

ES

Flor: El príncipe. Date prisa, Bambi.

“*In the thicket*”, que puede traducirse al castellano como “en la espesura”, o “detrás de esos matorrales”, se sustituye en la traducción por “El príncipe”, maniobra que denota el

²¹³ Ésta es la pronunciación que se oye en el doblaje.

deseo evidente de suministrar la mayor cantidad de información posible a pesar de traicionar el efecto del original.

En modo alguno pretendo insinuar con estos dos ejemplos que el doblaje de *Bambi* es malo. Que los árboles no nos impidan ver el bosque. *Bambi* ha sido y sigue siendo considerada un clásico por el público hispanohablante, para el cual este tipo de análisis está de más. Que en este caso la traducción desvirtúe el original en la medida y forma en que lo hace es algo en lo que sólo repara el traductor estudioso. Para el espectador de doblajes la película doblada es el original. A efectos prácticos, para quien no entiende inglés todo lo que se produce en ese idioma no existe hasta que el proceso de la traducción no lo transmuta en español. Porque la película se tradujo y dobló bien, los públicos de España e Hispanoamérica pudieron y pueden aún hoy llorar la muerte de la madre de Bambi en esta escena. Edmundo Santos firmó un doblaje que se ha convertido en un clásico. Será difícil, acaso imposible, que un nuevo doblaje logre alguna vez desplazarlo. Eso lo saben los estudios Disney, que siguen comercializando en los nuevos formatos digitales las versiones “canónicas” de Edmundo Santos²¹⁴, merced a sus virtudes y a pesar de sus defectos, por añejas que sean y suenen.

13.7. Caso práctico 4: Dos ejemplos de explicitación por sustitución intensificadora del efecto en el doblaje de *Pinocchio* (1940)

Para entender la idea de una explicitación por sustitución que aumente el efecto de la escena en que interviene, conviene aludir primero a la tendencia a la atenuación (*understatement*) tan corriente en la lengua inglesa. Si imaginásemos la información como una tela de dos caras, una más rugosa y otra más suave, este tipo de explicitación escondería el haz más suave y refinado, atenuado, del original para ofrecer una traducción que mostrase al espectador el envés más tosco, más crudo, si se quiere. En otras palabras: se sustituye la información que suministrada el texto original, más correcta o aceptable, por otra más tajante cuya aprehensión se había confiado a la capacidad del espectador de extraer conclusiones. Retomando el concepto de *understatement*, puede decirse que esta clase de explicitación “desangliza” la traducción al ofrecer una versión menos atenuada y más directa, quizá en mejor sintonía con la

²¹⁴ Disney sólo ha redoblado versiones canónicas en los casos en que alguno de los artistas dobladores originales ha exigido a la empresa el pago de una cantidad a cambio del permiso para comercializar el producto en un nuevo formato. Hasta la fecha, esto ha ocurrido con los doblajes de *La dama y el vagabundo*, *Cenicienta*, *Blancanieves* y *La bella durmiente*.

idiosincrasia del público receptor, a juicio del traductor. Veamos dos ejemplos extraídos de *Pinocchio* (1940).

1. Geppetto y su gato Fígaro llevan días intentando en vano pescar algo dentro del vientre de la ballena que los ha engullido.

V.O.

Geppetto: If the monster doesn't wake up soon, I'm afraid we... we are done for.

AM

Geppetto: Si el monstruo no despierta, nos moriremos de hambre.

Obsérvese que en el guión original Geppetto reconoce en voz alta que van a morir, pero que lo hace recurriendo a una forma coloquial y eufemística como *to be done for*, con la que evita expresar lo que parece ser un desenlace inevitable: van a morir de hambre, idea que en inglés se expresaría rotundamente como “*we are going to starve*”. La vacilación que recoge el guión original, marcada por unos puntos suspensivos y una repetición (que en el doblaje se convierten en una pausa), expresa la resistencia del anciano a reconocer en voz alta la gravedad extrema de la situación. Es esa renuencia la que lo mueve a referirse en forma atenuada a su previsible y horrible final. La traducción para el doblaje, en cambio, sustituye lo anterior y presenta de forma expresa e intensificadora lo que el original prefiere no decir. Al proceder de este modo se resalta efectivamente el patetismo de la escena.

2. Una providencial paloma entrega a Pepito y Pinocho un mensaje que revela el paradero de Geppetto.

V.O.

Pinocchio: Where is he?

Jiminy Cricket: Why, uh, uh, it says here he... he went looking for you and was swallowed by a whale.

Pinocchio: Swallowed by a whale?

Jiminy Cricket: Yeah, uh-huh. A whale! A whale named Monstro! But wait! He's alive!

Pinocchio: Alive! Where?

Jiminy Cricket: **Inside the whale** at the bottom of the sea.

AM

Pinocho: ¿Dónde está?

Pepito Grillo: Este... Dice aquí que... fue a buscarte y que... se lo tragó una ballena.

Pinocho: ¿Dice una ballena?

Pepito Grillo: Sí. ¡Ah! Umm. ¡Una ballena! ¡Una ballena llamada Monstruo!

Pinocho: ¡Oooh!

Pepito Grillo: ¡Espera! ¡Está vivo!

Pinocho: ¡Vivo! ¿Dónde?

Pepito Grillo: Está viviendo **dentro del monstruo** en el fondo del mar.

En este caso la traducción optó por explicitar la monstruosidad de la ballena con fines efectistas. Mientras que en el original, Jiminy se refiere al cetáceo utilizando la palabra *whale* (ballena), en el doblaje Pepito Grillo subraya su naturaleza terrible refiriéndose a éste como a un monstruo (una metonimia con desplazamiento focal que sustituye al animal por un juicio de valor motivado por su terrible reputación).

13.8. Caso práctico 5: Explicitación provocada por la búsqueda de la sincronía

Para terminar esta sección, he aquí un caso en que la explicitación parece justificarse por la búsqueda de la sincronía fonético-articulatoria. El ejemplo procede de *Sleeping Beauty* (*La bella durmiente*):

V.O

Maleficent: And now you shall deal with me, my prince, and all the powers of hell!!

ES

Maléfica: ¡Tendrás que vértelas conmigo, príncipe, y con todos los poderes de Lucifer!

El monosílabo *hell* tiene una e que provoca un gesto articulatorio vocálico muy claro en el rostro de la bruja Maleficent. En lugar de traducir la palabra por su correspondiente en castellano (“infierno”), el doblaje la vierte como “Lucifer”, nombre propio en el que la e se encuentra en posición final y es la última vocal que se pronuncia. Esta traducción procura una mejor sincronía articulatoria, pero resulta explicativa porque especifica que los poderes del infierno a los que hace referencia el guión original son en realidad los poderes de Lucifer, el ángel caído y el principal de los demonios.

El redoblaje en español de México producido en el año 2001 y dirigido por Eduardo Giaccardi recupera esta misma traducción, lo cual señala una vez más que estos nuevos doblajes son en gran medida deudores de los precedentes.

Pautas para la investigación y la docencia

- Una explicitación sólo se justifica si tiene alguna ventaja sobre la equivalencia estricta. El sentido que se explicita debe estar implícito en el texto original, porque puede estar implícito en el contexto, pero no en el texto.
- Uno de los rasgos que diferencian a los textos originales de los traducidos parece ser el mayor grado de explicitud de éstos respecto de aquéllos.
- En el ámbito de la traducción la explicitación es un procedimiento de traducción que suele dar como resultado una versión más minuciosa e informativa que el texto original.
- Si la explicitación por sustitución comporta pérdida de información, ¿quiere decir que debe evitarse? ¿A qué obedece su uso?
- ¿Es siempre la explicitación un procedimiento de traducción condescendiente y paternalista? ¿En qué casos no?
- Analizar ejemplos de explicitación con desplazamiento focal y estudiar bajo qué formas distintas puede presentarse.
- Las intervenciones fuera de plano parecen ser el ámbito idóneo de la explicitación en el doblaje. Fuera de él, pueden dificultar o facilitar la sincronía.
- Estudiar la explicitación como procedimiento para traducir referentes culturales.
- Una traducción explicitadora puede traicionar o reforzar el efecto del texto original.

14. LA TRADUCCIÓN DE LOS INSERTOS DE TEXTO

Tanto la críptica “indicios gráficos” como la más clara “insertos de texto” son dos de las posibles denominaciones que se utilizan en el campo de la traducción audiovisual para referirse a los distintos elementos escritos (palabras aisladas y textos de extensión variable) que pueden aparecer en una película. Chaves (2000: 61) propone no reducir la categoría de “indicios gráficos” a los subtítulos y a los títulos de crédito, sino incluir también en ella los diferentes “códigos gráficos” susceptibles de aparecer en cualquier película de imagen real y que clasifica de la siguiente manera:

- didascalias
- subtítulos
- textos (diegéticos y no diegéticos)
- genéricos

En la misma obra, Chaves distingue dos clases de didascalias:

- los intertítulos del cine mudo, que transmitían en forma escrita el sentido de los inaudibles parlamentos de los actores;
- los que ayudan a situar la trama espacial o temporalmente (justificando el paso de una imagen a otra, explicitando el contenido de las imágenes, etc.).

Las películas comprendidas en este estudio, por ser ejemplos de cine sonoro, no incluyen ejemplos de los intertítulos típicos del cine mudo. Sin embargo, como se verá, sí abundan en ellas las didascalias del segundo tipo. Las encontramos, por ejemplo, en las páginas de los libros de cuentos que, desde la pantalla, nos presentan historias como las que se cuentan en *Snow White and the Seven Dwarfs* o *Sleeping Beauty*.

Asimismo, ninguna de las películas que abarca este estudio presenta información en forma de subtítulos en su forma original, y sólo en los nuevos redoblajes comercializados en DVD se han incluido ocasionalmente. A mi juicio, puede sostenerse casi con toda seguridad que ello se debe a que fueron concebidas y realizadas pensando ante todo en el público infantil, cuya capacidad de lectura y comprensión es naturalmente limitada por razones de edad. Ésta también es la razón por la que aun en los países tradicionalmente “subtituladores” sigue aceptándose que se doblen las películas de dibujos animados. En este estudio, por tanto, analizaré únicamente la

traducción de los demás tipos de “códigos gráficos”: didascalias, textos diegéticos y no diegéticos, y textos genéricos.

Chaves distingue entre textos diegéticos y no diegéticos, y los define de este modo:

- textos diegéticos: aquellos que forman parte de la historia narrada porque intervienen en la trama general;
- textos no diegéticos: los que son “exteriores al mundo narrado, no necesarios para que la trama prospere” (Chaves, 2000: 62).

De ambos comentaré numerosos ejemplos.

Por último, Chaves denomina textos “genéricos” a los títulos que aparecen al principio y al final de la película referidos al elenco y a los miembros del equipo técnico, los agradecimientos, etc. Aunque he decidido no tratarlos dentro del capítulo por no formar parte de los diálogos de las películas, son elementos susceptibles de ser traducidos, como de hecho ocurre con frecuencia.

Observaciones generales sobre los procedimientos de traducción de insertos de texto

Debido a la naturaleza dual del cine, que emplea la vista y el oído para comunicar información, los procedimientos de traducción de los insertos de texto pueden dividirse en dos categorías según el medio por el que se transmita la traducción: los que emplean el canal visual y los que utilizan el canal auditivo. Los procedimientos visuales de traducción son dos, fundamentalmente:

- la sobreimpresión en la pantalla de la traducción del inserto;
- el redibujado del inserto en el idioma meta.

En los clásicos animados de Disney que estudio en este trabajo, la norma en lo tocante a la traducción de los insertos de texto es la ausencia de un criterio constante de referencia. Pocas veces se redibuja el inserto en el idioma del doblaje. A juzgar por lo que muestran las películas analizadas, ésta era una práctica más habitual en las primeras producciones (*Snow White and the Seven Dwarfs* y *Pinocchio*, principalmente), quizá por el deseo de cuidar hasta el mínimo detalle estas películas y darles una factura impecable en todos los idiomas. En las posteriores es menos habitual encontrar insertos

redibujados, y cuando se hizo en alguna no se redibujaron todos, sino sólo los considerados fundamentales, probablemente para abaratar costes.

La sobreimpresión de letreros o rótulos en pantalla es un procedimiento de traducción que sólo puede encontrarse en las ediciones más modernas, en vídeo o DVD, de estas películas, y generalmente de manera exclusiva en aquellas que han sido retraducidas para volverse a doblar; por ejemplo, el redoblaje mejicano de *Lady and the Tramp* de 1997 que se distribuyó en España en formato VHS.

Los procedimientos auditivos de traducción son los más habituales para esta clase de textos. Lo normal es que la traducción se ofrezca por boca de un personaje o de un locutor. Aquí también es posible hacer algunas precisiones.

En primer lugar, téngase en cuenta que el guión original de la película no siempre suministra una misma información por dos canales distintos. Hacer que un personaje lea o repita la información contenida en un inserto puede ser redundante, aunque puede facilitar la comprensión a los espectadores con dificultades de lectura (los niños pequeños, por ejemplo). Optar por la redundancia o la simplificación es una decisión que incumbe a los guionistas y al director de la película, pero para el traductor no es en absoluto indiferente que se elija una u otra. Mientras que una opción le facilita el trabajo, la otra no.

Si en la escena de la película en que aparece el inserto éste es leído por un personaje (para sí o en voz alta), puede decirse que el propio guión original estará facilitando una traducción “limpia”, porque traduciendo para el doblaje la intervención del personaje se traducirá el inserto en el momento en que este aparece. El inconveniente intrínseco a este procedimiento es que la presencia en pantalla del inserto original en lengua extranjera delata la “trampa” del doblaje y recuerda al espectador que está recibiendo una traducción. Esto es mucho más evidente aún cuando para traducir el inserto es imprescindible naturalizarlo: por ejemplo, si un personaje leyese en un cartel “General Electric” y el nombre de la empresa se tradujese por el de una eléctrica española equiparable.

Si el guión original no incluye una lectura directa del inserto coincidente con su aparición en pantalla, no todo está perdido. En el guión original uno de los personajes o un narrador puede hacer una referencia posteriormente al contenido del inserto, citándolo literalmente o, por lo menos, interpretando su significado. De nuevo, bastaría traducir con fidelidad el guión para ofrecer al espectador del doblaje una traducción del inserto, aunque “demorada”, que finalmente desentrañe su significado. Aquí el

problema radica en que, hasta el momento en que el espectador meta no recibe la información suministrada por esa alusión, posee menos “datos” que el espectador que ve y entiende la película en lengua original. Sólo en el momento de la traducción recibe todas las piezas del puzzle y se pone a su altura. Esto puede crear confusión en el espectador durante el lapso de tiempo que media entre la aparición del inserto y su posterior aclaración. Para evitarlo, el traductor, el director del doblaje y el supervisor de la productora que lo encarga pueden acordar añadir una traducción sobreimpresa coincidente con la aparición del inserto.

En caso de que el guión original no prevea una escena en que uno de los personajes lea directamente el inserto o aluda a él, el traductor, consciente de la importancia de la información que transmite para la correcta comprensión de la trama argumental, se verá obligado en no pocas ocasiones a manipular el guión, aumentando su caudal original de información a fin de introducir la traducción del inserto. Incorporar información de este modo al guión traducido puede plantear problemas de sincronía, ya que supone aumentar la cantidad de palabras del guión de una película a cuya duración es imposible añadir más segundos. Sin embargo, se usa a menudo como procedimiento de traducción sin problemas y con buenos resultados en bastantes de los doblajes de Disney que abarca este trabajo.

Si el traductor agrega la traducción en el momento en que un personaje habla fuera de pantalla sólo tendrá que preocuparse de respetar la sincronía prosódica, es decir, de que la traducción no alargue en exceso la intervención del personaje. Si la añade en un momento en que la boca de éste es enfocada con poca nitidez, habrá de procurar escrupulosamente la sincronía prosódica (que la traducción “entre en boca”, como se dice en el gremio doblador) y una sincronía fonético-articulatoria aceptable. Si la boca del personaje se enfoca en primer plano la sincronía del sonido con los movimientos articulación deberá ser lo más exacta que se pueda.

Para terminar estas observaciones generales quiero hablar brevemente acerca de la omisión como procedimiento de traducción. Sería éste el caso en que un inserto apareciese en pantalla en la lengua de origen y ningún elemento en la versión doblada ofreciese información sobre su significado o claves para desentrañarlo. Tratándose de insertos de texto informativamente pertinentes la omisión no me parece un procedimiento de traducción adecuado. El resultado de este modo de proceder puede explicarse gráficamente mediante el símil de la balanza: si tuviéramos una balanza capaz de pesar el contenido informativo de ambas versiones, la original y la doblada,

constataríamos que ésta sería unos gramos más ligera, precisamente los que “pesa” el inserto de texto omitido. Si la información del inserto no traducido es importante para la comprensión del argumento de la película, la omisión presta flaco servicio al espectador, que es en quien el doblaje debe pensar en todo momento.

Paso a revisar a continuación, mediante el análisis y comentario de numerosos ejemplos, la traducción de los insertos textuales en los Clásicos Disney objeto de este trabajo. Por orden, comenzaré hablando de la traducción de las didascalias. Después analizaré en sendos apartados la de los textos diegéticos y no diegéticos. Por último, y pensando en el lector interesado, incluyo un extenso suplemento al capítulo que consta de tres partes. En la primera estudiaré varios ejemplos de traducción de lo que Chaves llama textos “genéricos”. En la segunda esclareceré el origen de los nombres españoles de los siete enanitos amigos de Blancanieves, todo un ejemplo de labor detectivesca a partir de un inserto de texto que nunca se redibujó. En la tercera y última analizaré con sumo detalle la escena del diálogo entre Alicia y la oruga, paradigma de la estrecha relación entre la imagen y la palabra en el cine y de las dificultades que plantea para la traducción, y de cómo, pese a todo, ésta puede resultar natural y eficaz.

Pautas para la investigación y la docencia

- En atención a la limitada capacidad lectora del público infantil, las versiones originales de los Clásicos Disney no incluyen intertítulos ni subtítulos. En algún redoblaje moderno en español sí se han incorporado subtítulos.
- Las didascalias van normalmente acompañadas de locución para facilitar su comprensión.
- Los principales procedimientos visuales de traducción de insertos son dos: la sobreimpresión y el redibujado.
- Los procedimientos auditivos de traducción de insertos aprovechan, entre otros procedimientos, las voces fuera de plano, las bocas ocultas o la incorporación de texto nuevo en el guión traducido.
- Algunos procedimientos auditivos de traducción de insertos pueden plantear problemas de sincronía.
- La omisión como procedimiento de traducción de insertos provoca pérdida de información.

- Los insertos que aparecen en lengua original en un doblaje son incongruentes, provocan confusión y traicionan el propósito del doblaje.
- El redibujado de insertos en lengua meta no parece regirse por criterios uniformes en los doblajes en español de los Clásicos Disney.

14.1. La traducción de las didascalias

De todos los largometrajes comprendidos en este estudio, *Snow White and the Seven Dwarfs* es con diferencia el que más insertos de texto incluye en forma de didascalias y de textos diegéticos y no diegéticos. Precisamente este hecho, y seguramente el deseo de hacer las cosas del mejor modo posible costase lo que costase, obligó a los estudios a redibujarlos en distintos idiomas para que la película fuese exportada a otros países en condiciones óptimas para su disfrute. En ninguna de las películas que la siguieron volvió a introducirse tanto texto en pantalla, y a partir de entonces sólo se redibujaron los insertos más importantes para la comprensión de la película, nunca todos.

Con el tiempo, la práctica del redibujado, que probablemente expresase el deseo de cuidar estas películas hasta en los más pequeños detalles y de ser respetuosos con los mercados extranjeros, llegó a causar problemas de muy difícil solución en aquellas que volvieron a doblarse a un mismo idioma, como ocurrió con *Blancanieves y los siete enanos* en el año 2001. Todo esto vamos a verlo en el siguiente análisis pormenorizado.

14.1.1. La traducción al español de las didascalias de *Snow White and the Seven Dwarfs*

En los tres doblajes de *Blancanieves* que se conservan (ES, AC y MP) no se constata uniformidad de criterio en cuanto a la traducción de las didascalias (ni en cuanto a la de los insertos textuales en general). Éste ha sido uno de los aspectos que más quejas ha suscitado entre muchos de los compradores que poseen copias de la película en sus distintos formatos y versiones, y que han comprobado que, casi setenta años después de su estreno, *Blancanieves*, lejos de tener una versión definitiva, siempre sufre alguna modificación con cada nuevo lanzamiento, pues cada nuevo doblaje trata y traduce estos insertos de manera distinta.

Las secuencias en que se proyectan sobre la pantalla didascalias que sitúan la trama son las que crean mayor confusión en las distintas versiones al español de *Blancanieves*. En ninguna de ellas la locución del narrador coincide con el texto que se puede leer, ya sea porque éste aparezca en inglés y aquélla se escuche en español, o porque, aun estando una y otro en español, ambos textos sean diferentes, total o parcialmente. Repito: en ningún caso coincide la didascalia con la locución.

Atendiendo a su momento de aparición en la película, se pueden clasificar las didascalias de la siguiente manera:

- didascalias de prólogo
- didascalias de epílogo

14.1.1.1 Didascalias de prólogo

V.O.

*[Aparece un libro sobre cuya cubierta se lee:]*²¹⁵

Snow White and the Seven Dwarfs

[El libro se abre solo; página 1]

ONCE UPON A TIME there lived a lovely little Princess named Snow White. Her vain and wicked Stepmother the Queen feared that some day Snow White's beauty would surpass her own. So she dressed the little Princess in rags and forced her to work as a Scullery Maid.

[Pasa a página 2]

EACH DAY the vain Queen consulted her Magic Mirror. "Magic Mirror on the Wall, Who is the fairest one of all?"... and as long as the Mirror answered, "You are the fairest one of all", Snow White was safe from the Queen's cruel jealousy.

En la versión original estos textos no se acompañan con una locución en inglés²¹⁶, al contrario de lo que ocurre en todas las versiones en español conservadas, en las que un narrador recita los textos que aparecen escritos en español en pantalla (en todas menos una, como explicaré un poco más adelante). Es precisamente la presencia de esta voz narradora la que produce confusión, pues el recitado nunca coincide con los textos de pantalla. Analicemos el doblaje "canónico" que dirigió Edmundo Santos en el año 1964.

²¹⁵ Según Chávez (2000: 62) éste sería un caso de texto diegético (definido como aquel que forma parte de la historia narrada; véase más adelante en este capítulo "La traducción de textos diegéticos") pero lo incluyo como parte de la secuencia de didascalias que inicia.

²¹⁶ Movido por el deseo de que cada una de sus películas de dibujos animados superase en algún aspecto a todas las anteriores, Disney fue aprendiendo lecciones "sobre la marcha" en la técnica y el arte de crear películas de dibujos animados. Uno de los ámbitos en que esto se observa es precisamente el del tratamiento de los insertos textuales, especialmente en los que aparecen en las secuencias iniciales de las películas basadas en cuentos, en las cuales los espectadores leen en un libro el prólogo de la historia. En *Snow White and the Seven Dwarfs* este pasaje inicial no va acompañado de locución. Disney debió de pensar que el público leería sin dificultad el sencillo texto que se le mostraba. Lo mismo se puede decir de los insertos de epílogo que aparecen casi al final de la película. Quizá no se reparó entonces en el problema que estos textos presentaban para los niños, pero lo cierto es que, quizá pensando en ellos y en los adultos analfabetos o con dificultades de lectura, esta clase de insertos se acompañaron con una locución en películas sucesivas, notablemente a partir de *Cinderella*.

ES

[Aparece un libro sobre cuya cubierta se lee:]

Blanca Nieves y los siete enanos

En Hispanoamérica el título en español de *Snow White and the Seven Dwarfs* ha sido siempre *Blancanieves y los siete enanos*. En España, en cambio, los enanos siempre han sido “enanitos”, y así la película se ha conocido tradicionalmente como *Blancanieves y los siete enanitos*²¹⁷.

En cuanto al nombre de la princesa, la forma “Blanca Nieves” (separado) fue la que se utilizó para el estreno de la versión española y la que se ha reproducido en los carteles cinematográficos hasta la comercialización de las versiones más recientes, en que ya se utiliza la forma “Blancanieves”, que parece haber terminado imponiéndose²¹⁸.

ES

[El libro se abre solo; página 1]

Se lee:

Había una vez una encantadora Princesita llamada Blanca Nieves. Su Madrastra la Reina, que era vanidosa y perversa, temía que algún día la belleza de Blanca Nieves sobrepasara aún la de ella. Por esta razón vestía a la Princesita con andrajos y la obligaba a trabajar como una Vulgar Sirvienta²¹⁹.

Se oye:

Había una vez una encantadora princesita llamada Blanca Nieves. Su madrastra, que era vanidosa y perversa, temía que la belleza de Blancanieves sobrepasara la de ella, y por eso vestía a la princesita con andrajos y la obligaba a trabajar como sirvienta. [El subrayado es mío.]

Las partes subrayadas del texto perteneciente a la locución señalan los lugares en que ésta difiere respecto a la didascalia. Las modificaciones en la versión recitada parecen obedecer al deseo de producir un texto algo más breve para facilitar la locución y la

²¹⁷ Véase en el apéndice 1 la reproducción del programa de mano del estreno en España en 1941 de *Blancanieves*. Ya entonces se designaba a los enanos como “enanitos”, a pesar de lo que indicaba el título de la cubierta del libro con que comienza la película.

²¹⁸ Los álbumes, historietas y libretos de discos que se publicaron a partir del estreno de la película demuestran que, conforme pasaban los años, en esta clase de productos la forma “Blancanieves” se iba haciendo cada vez más frecuente.

²¹⁹ Reproduzco el caprichoso uso de las mayúsculas que presentan las didascalias en español.

interpretación del actor de doblaje²²⁰. Si se comparan el texto de la didascalia y el recitado se observa que el número de sílabas de éste es menor:

- sobrepasara aún la de ella / sobrepasara la de ella;
- Por esta razón / Y por eso;
- como una Vulgar Sirvienta / como una sirvienta.

Por otro lado, en el recitado de esta versión parece haberse alterado deliberadamente el sentido del texto original, al que, sin embargo, permanece fiel la didascalia. El diccionario electrónico *Oxford Superlex* traduce “*scullery maid*” como “fregona” (mujer que trabaja fregando suelos), palabra de marcado sentido peyorativo. Aunque la didascalia recoge dicha connotación al traducirlo por “vulgar sirvienta”, en la versión recitada se ha eliminado el adjetivo “vulgar”. Ello puede obedecer a una doble finalidad: reducir el número de sílabas y eliminar un calificativo que pudiera resultar ofensivo a personas que trabajasen sirviendo en hogares, para quienes seguramente su empleo poco tendría de vulgar²²¹.

ES

[Pasa a página 2]

Se lee:

Todos los días la vanidosa Reina le preguntaba a su Espejo Mágico, “Díme²²², Espejo la verdad ¿No es sin par mi gran beldad?”, y el Espejo al contestarle “Tu²²³ eres la más bella de todas” libraba a Blanca Nieves de los crueles celos de la Reina.

Se oye:

Todos los días la vanidosa reina preguntaba a su espejo mágico, “Dime espejo la verdad. ¿Quién es en este reino la más hermosa?” Y al contestarle el espejo “Tú mi reina, eres la más bella” libraba a Blancanieves de los crueles celos de la Reina. [El subrayado es mío.]

²²⁰ Sin embargo, como se verá, la versión recitada de la segunda didascalia parece refutar este argumento.

²²¹ En estos tiempos de eufemismo y corrección política muchos aspectos de esta película se hubieran considerado inaceptables. De hecho, en la actualidad los estudios Disney se enfrentan constantemente a esta clase de situaciones, que se intentan resolver aprovechando los posteriores relanzamientos de las películas para sustituir los elementos susceptibles de crítica por otros inofensivos. El caso de la modificación de la letra de la canción “*Arabian Nights*” en la versión original de la película *Aladdin*, con ocasión de su lanzamiento en DVD, por considerarse que transmitía una visión negativa de la cultura de los países árabes, es un claro ejemplo.

²²² Con tilde en el original.

²²³ Sin tilde en el original.

El doblaje de Santos modifica la pregunta que, según la didascalia, la reina formula al espejo: “Dime espejo la verdad. ¿No es sin par mi gran beldad?” pasa a ser “Dime espejo la verdad. ¿Quién es en este reino la más hermosa?”. La fórmula que se escucha en el recitado es casi la misma que la reina utiliza posteriormente en sus diálogos con el espejo, con la salvedad de que en ellos, dado que se introduce el efecto de rima presente en el original, el primer miembro, que introduce la pregunta, varía: “Tan sólo dime una cosa: ¿Quién es en este reino la más hermosa?”.

Las modificaciones introducidas en la versión recitada de la segunda didascalia aumentan su número de sílabas, lo cual se contradice con la idea de que con ellas se buscara reducirlo, y lleva a formular una segunda hipótesis: que ES no hubiese sido el traductor de las didascalias que aparecen en pantalla por ser éstas las que se utilizaron para la primera versión en español doblada en 1937-38, versión en que las didascalias, al parecer, no iban acompañadas de locución²²⁴. Todo parece indicar que con ocasión del doblaje de *Snow White and the Seven Dwarfs* que dirigió en 1964 Edmundo Santos se decidió sonorizar las didascalias procedentes de aquella primera versión en español con una locución basada en una nueva traducción²²⁵.

Veamos qué se hizo en el redoblaje en castellano dirigido en 2001 por Alfredo Cernuda.

AC

[Aparece un libro sobre cuya cubierta se lee:]

Blanca Nieves y los siete enanos

La cubierta del libro muestra el título con el que se conoce la película en Hispanoamérica, a pesar de que, como ya he mencionado, en España se la ha conocido tradicionalmente como *Blanca Nieves y los siete enanitos*²²⁶.

AC

[El libro se abre solo; página 1]

Se lee:

Había una vez una encantadora Princesita llamada Blanca Nieves. Su Madrastra la Reina, que era vanidosa y perversa, temía que algún día la belleza de Blanca

²²⁴ Jorge Criscuolo, colaborador desde Argentina del foro de www.doblajedisney.com, señala que en el primer doblaje las “didascalias de epílogo” no se acompañaban de narración, lo cual invita a pensar que también fuese así —por uniformidad— en los demás casos, y que su sonorización se introdujese a partir del doblaje dirigido por Edmundo Santos.

²²⁵ Ésta es una hipótesis que también comparten la mayoría de los especialistas consultados.

²²⁶ Véase la nota 34, en este mismo capítulo.

Nieves sobrepasara aún la de ella. Por esta razón vestía a la Princesita con andrajos y la obligaba a trabajar como una Vulgar Sirvienta.

Se oye:

Érase una vez una encantadora princesita llamada Blancanieves. Su madrastra, la Reina, que era vanidosa y malvada, temía que algún día Blancanieves la superara en belleza. Por eso, la vistió con harapos y la obligó a trabajar limpiando el palacio. [*El subrayado es mío.*]

Las diferencias entre la didascalia y su locución en el doblaje AC son aún mayores que las que se observaban en la versión anterior. No es que en este doblaje la voz narradora lea un texto casi idéntico al que aparece en la pantalla (como era el caso en el doblaje ES), sino que lo que se lee y lo que se escucha no tienen, en su forma, absolutamente nada que ver. Se trata de dos textos distintos, aunque la información que transmitan sea la misma. Lo que se ve en la pantalla es el texto que ya aparecía en la versión en castellano de 1964 (seguramente procedente de la de 1938, como ya he señalado). Lo que he comentado antes respecto a la posibilidad de que ES hubiese respetado la didascalia del primer doblaje, pero sonorizándola con una nueva traducción, parece que también sucede en este caso: la didascalia sigue siendo la misma, pero se recurre a una sonorización nueva basada en la traducción literal de Lucía Rodríguez (LR, que posiblemente se guió por la de ES, como indica el hecho de que traduce *scullery maid* —“vulgar sirvienta” en ES— por “vulgar criada”):

LR

Érase una vez una encantadora princesita que se llamaba Blancanieves. Su madrastra, la Reina, que era vanidosa y malvada, temía que algún día Blancanieves la superara en belleza. Por eso, la vistió con harapos y la obligó a trabajar como una vulgar criada.

El texto que se escucha en el doblaje AC reproduce la traducción de LR con dos modificaciones:

- a) en la adaptación para doblaje, “que se llamaba Blancanieves” pasa a ser “llamada Blancanieves” posiblemente para acortar sílabas y facilitar la sincronía;
- b) el despectivo “vulgar sirvienta” que en el doblaje ES se dulcificó como “sirvienta”, en el redoblaje queda neutralizado por completo y transformado en “trabajar limpiando el palacio”. Manipulando el texto de este modo se eliminan

la connotación negativa del calificativo “vulgar” y la alusión a la ocupación de sirvienta como algo que una jovencita únicamente haría por obligación.

Cabe preguntarse qué efecto produce este texto en el espectador. Si bien es cierto que en gran medida es fiel al sentido del original, su recitación simultánea con la aparición de la didascalia crea confusión en todo espectador que sepa leer (y es de suponer que, especialmente, en un público infantil).

Puesto que en otras versiones comercializadas de esta misma película se han aprovechado las herramientas de retoque de imagen por ordenador para eliminar esta disparidad tan confusa²²⁷, ¿qué impidió hacer algo parecido con esta didascalia? Con ello se hubiera evitado la confusión inicial en el espectador y también la impresión de desconcierto (en el sentido de poco “concierto” o poco acuerdo) que provoca el doblaje. Recuérdesse la impresión que produce un doblaje en el que la sincronía articulatoria no está bien conseguida y el movimiento de los labios del “muñeco” (por utilizar el término con que en el gremio del doblaje se denomina a los personajes de la pantalla) no se corresponde con la voz que se escucha. En este caso ocurre algo equivalente: no hay acuerdo (sincronía) entre el texto de la pantalla (los labios del “muñeco”, para entendernos) y la voz del narrador (actor de doblaje), con consecuencias igual de lamentables.

AC

[Pasa a página 2]

Se lee:

Todos los días la vanidosa Reina le preguntaba a su Espejo Mágico, “Dime, Espejo la verdad ¿No es sin par mi gran beldad?”, y el Espejo al contestarle “Tu eres la más bella de todas” libraba a Blanca Nieves de los crueles celos de la Reina.

Se oye:

Todos los días, la vanidosa Reina preguntaba a su espejo mágico: “Dime una cosa: ¿quién es en este reino la más hermosa?”. Si el espejo contestaba “Sois vos, Majestad”, Blancanieves se salvaba de los crueles celos de la Reina. *[El subrayado es mío.]*

²²⁷ Respecto a la modificación de imágenes mediante tecnología digital, cabe decir que ello ha hecho posible la comercialización en Hispanoamérica de una versión en DVD de *Blanca Nieves y los siete enanos* (edición “platino”, octubre de 2001, UPC 7509656003685) en la que se han retocado todas las didascalias para igualarlas con el doblaje, eliminando así la confusión que se producía en las versiones anteriores. Agradezco a Miguel Navarro esta información.

AC adopta la fórmula acuñada por ES para la escena (no para la didascalia, como ya señalé antes) del primer interrogatorio: “Dime una cosa: ¿quién es en este reino la más hermosa?”, y ésta es también la que se utiliza, por tanto, en el diálogo posterior entre la reina y el espejo mágico.

Realmente, el texto empleado para la sonorización de esta didascalia en el redoblaje AC es una mezcla de elementos del doblaje realizado por ES y de la traducción de LR. Veamos ésta última:

LR

Todos los días, la vanidosa Reina preguntaba a su espejo mágico: “Oh, dime, espejo mágico: ¿hay alguna mujer más bella que yo?”. Si el espejo contestaba “No hay mujer más bella que Vuestra Majestad”, Blancanieves estaba a salvo de los crueles celos de la Reina.

LR no reproduce la rima de la fórmula interrogativa original (“*Magic mirror on the wall, who is the fairest one of all?*”) y propone una traducción literal (“dime, espejo mágico: ¿hay alguna mujer más bella que yo?”). Con buen criterio, AC se sirve de la fórmula acuñada por ES para recuperar la rima. La prótasis condicional (“Si el espejo contestaba”) la toma AC de la traducción de LR en sustitución de la estructura “Y al contestarle el espejo”, que utiliza ES.

También resulta claro que la traducción de LR está inspirada en el doblaje de ES. Su comienzo es idéntico: “Todos los días, la vanidosa reina preguntaba a su espejo mágico” (presente en ES, LR y AC) y prácticamente también lo es el final (que, con pocas diferencias, es el mismo en las tres versiones ES, LR y AC).

Veamos ahora cómo trató estas didascalias Moisés Palacios en el redoblaje que dirigió en México en 2001.

MP

[Aparece un libro sobre cuya cubierta se lee:]

Snow White and the Seven Dwarfs

Éste es uno de los aspectos que caracterizan el doblaje MP (redoblaje en español de Hispanoamérica), al menos en la versión que se ha comercializado en España²²⁸: todos los insertos de texto que aparecen en el largometraje lo hacen en inglés.

MP

[El libro se abre solo; página 1]

Se lee:

ONCE UPON A TIME there lived a lovely little Princess named Snow White. Her vain and wicked Stepmother the Queen feared that some day Snow White's beauty would surpass her own. So she dressed the little Princess in rags and forced her to work as a Scullery Maid.

Se oye:

Había una vez una encantadora princesita llamada Blancanieves. Su madrastra, que era vanidosa y perversa, temía que Blancanieves la superara en belleza. Y era por eso que la vestía con andrajos y la obligaba a trabajar como sirvienta.

Por qué se han conservado en este doblaje las didascalias originales en inglés es una incógnita. Bien es cierto que, como señala Chaves (2000: 61), mantener el texto en la lengua original y añadir una voz fuera de plano en la lengua de llegada es una solución traductora muy frecuente; sin embargo, ¿por qué no se insertaron las didascalias disponibles en español en lugar de dejarlas en inglés? Como ya comentaré más adelante a cuento de la traducción de los textos “no diegéticos”, probablemente para este redoblaje se haya trabajado directamente con la versión en inglés, y no con la versión modificada en español que empleó ES.

Que aparezca la didascalia en inglés obliga a su sonorización en español. Salvo pequeñas modificaciones, ésta reproduce el doblaje de ES. Veámoslo:

ES

Se oye:

Había una vez una encantadora princesita llamada Blanca Nieves. Su madrastra, que era vanidosa y perversa, temía que la belleza de Blanca Nieves sobrepasara la de ella. Y por eso vestía a la princesita con andrajos y la obligaba a trabajar como sirvienta.

²²⁸ Recuérdese lo que mencioné en la nota anterior a propósito de la edición “platino” comercializada en Méjico.

MP

Se oye:

Había una vez una encantadora princesita llamada Blanca Nieves. Su Madrastra, que era vanidosa y perversa, temía que Blancanieves la superara en belleza. Y era por eso que la vestía con andrajos y la obligaba a trabajar como sirvienta. *[El subrayado es mío y destaca las partes que difieren con respecto a la versión de ES.]*

Pasemos a la página dos:

MP

Se lee:

EACH DAY the vain Queen consulted her Magic Mirror. “Magic Mirror on the Wall, Who is the fairest one of all?”... and as long as the Mirror answered, “You are the fairest one of all”, Snow White was safe from the Queen’s cruel jealousy.

Se oye:

Todos los días, la vanidosa reina preguntaba a su espejo mágico: “Dime, espejo mágico, ¿quién es la más hermosa?”. Y al contestarle el espejo: “Tú, reina mía, eres la más bella”, liberaba a Blancanieves de los crueles celos de la reina.

Las observaciones acerca de la didascalia anterior también pueden aplicarse a ésta. Se trata, otra vez, de una copia de la versión de ES:

ES

Todos los días la vanidosa Reina preguntaba a su Espejo Mágico, “Dime espejo la verdad: ¿quién es en este reino la más hermosa?” Y al contestarle el Espejo “Tú mi reina, eres la más bella” libraba a Blanca Nieves de los crueles celos de la Reina.

MP

Todos los días, la vanidosa reina preguntaba a su espejo mágico: “Dime, espejo mágico, ¿quién es la más hermosa?”. Y al contestarle el espejo: “Tú, reina mía, eres la más bella”, liberaba a Blancanieves de los crueles celos de la reina. *[El subrayado es mío y destaca las partes que difieren con respecto a la versión de ES.]*

Siendo el doblaje MP la peor de las tres versiones que se consideran en este trabajo, era de esperar que en él se pasase por alto lo que tanto ES como AC (como también LR en

su traducción) tuvieron acertadamente en cuenta: que la fórmula de interrogación empleada en la sonorización de la didascalia fuese la misma que la reina utiliza momentos después en su primera intervención frente al espejo.

Mientras que en la didascalia se utiliza una versión abreviada de la fórmula de ES (“Dime, espejo mágico, ¿quién es la más hermosa?”), lo que la reina pronuncia en su primer diálogo con el espejo en el doblaje MP es: “Sabio espejo consejero, saber quién es la más hermosa quiero”. Esta falta de uniformidad es tan sólo uno de los numerosos errores de este doblaje tan deficiente.

14.1.1.2. Didascalias de epílogo

Tres didascalias preceden a las secuencias finales de *Blancanieves* (realmente un breve y apresurado epílogo en el que el príncipe la despierta con un beso de amor del maléfico letargo, Blancanieves se despide de los enanitos, y a lomos del caballo de su príncipe se encamina hacia una nueva vida de amor y felicidad). La película termina con el consabido “... y vivieron felices...”, que aparece como una cuarta didascalia.

Las didascalias originales no van acompañadas de locución. Según Jorge Crisculo²²⁹, tampoco la llevaban en el doblaje español de 1938. En las restantes versiones (ES, AC y MP) aparece una voz narradora que, una vez más, genera confusión al no coincidir lo que recita con lo que se lee en la pantalla.

V.O.

[Didascalia 1]

...so beautiful, even in death, that the dwarfs could not find it in their hearts to bury her...

[Didascalia 2]

...they fashioned a coffin of glass and gold, and kept eternal vigil at her side...

[Didascalia 3]

...the prince, who had searched far and wide, heard of the maiden who slept in the glass coffin...

[Didascalia 4]

...and they lived happily ever after.

En la versión de Edmundo Santos la coincidencia entre las didascalias que se suceden en pantalla y el texto del doblaje es total: aquéllas reproducen éste al pie de la letra. Al

²²⁹ Véase la nota 41.

contrario que en los casos anteriores, da la impresión de que Santos decidió respetar los textos de pantalla procedentes del primer doblaje y sonorizarlos fielmente en su versión. Así, lo que se lee y se oye en esta versión es lo siguiente:

ES

[Didascalia 1]

...tan hermosa era, aún muerta, que los enanos no tuvieron corazón para enterrarla...

[Didascalia 2]

... idearon un ataúd de cristal y de oro, y la velaron eternamente...

[Didascalia 3]

... el príncipe, que la había buscado por todas partes, supo de la doncella que dormía en un ataúd de cristal.

[Didascalia 4]

... y vivieron felices el resto de sus días.

Como parece ser la norma en la versión de Alfredo Cernuda (AC), el nuevo doblaje no sigue el texto de las didascalias que aparecen en pantalla, sino la traducción de LR, en la que AC introduce pequeñas modificaciones. Veámoslo:

[Didascalia 1]

...tan hermosa era, aún muerta, que los enanos no tuvieron corazón para enterrarla...

AC

...era tan bella, incluso muerta, que los enanitos no tuvieron valor para enterrarla...

(En este caso, el doblaje de AC coincide con la traducción de LR)

[Didascalia 2]

... idearon un ataúd de cristal y de oro, y la velaron eternamente...

LR

...Le fabricaron un féretro de cristal y oro y velaron a su lado eternamente...

AC

...Le fabricaron un féretro de cristal y oro, y la velaron eternamente...

[El subrayado es mío y señala diferencias entre la traducción LR y el redoblaje AC.]

[Didascalia 3]

... el Príncipe, que la había buscado por todas partes, supo de la doncella que dormía en un ataúd de cristal.

LR

...el Príncipe, que había buscado por todos los confines, oyó hablar de la doncella que dormía en el féretro de cristal...

AC

...el príncipe, que la había buscado por todos los confines, oyó hablar de la doncella que dormía en el féretro de cristal.

[El subrayado es mío y señala diferencias entre la traducción LR y el redoblaje AC.]

[Didascalia 4]

...y vivieron felices el resto de sus días.

AC

... y vivieron felices para siempre.

(En este caso, el doblaje de AC coincide con la traducción de LR)

Como ya he señalado, el doblaje de Moisés Palacios conserva los insertos de texto en lengua inglesa y, por consiguiente, es así como aparecen en pantalla. En dos de las didascalias de epílogo se reproduce la versión de ES, mientras que en otras dos se recurre a una nueva traducción. Veámoslo:

[Didascalia 1]

...so beautiful, even in death, that the dwarfs could not find it in their hearts to bury her...

MP

...tan hermosa era, aún muerta, que los enanos no tuvieron corazón para enterrarla...

(Reproduce la versión que se escucha en ES.)

[Didascalia 2]

...they fashioned a coffin of glass and gold, and kept eternal vigil at her side...

MP

...confeccionaron un ataúd de cristal y de oro, y estuvieron a su lado eternamente...

[El subrayado es mío y señala diferencias entre las versiones MP y ES.]

[Didascalia 3]

...the prince, who had searched far and wide, heard of the maiden who slept in the glass coffin...

MP

...el príncipe que la había buscado por todas partes, supo de la doncella que dormía en un ataúd de cristal...

(Reproduce la versión que se escucha en ES.)

[Didascalia 4]

...and they lived happily ever after.

MP

... y vivieron felices para siempre.

[El subrayado es mío y señala diferencias entre las versiones MP y ES.]

Buscando una explicación a la disparidad existente entre las tres versiones consideradas en lo tocante a la traducción de las didascalias, mis conclusiones a la luz de lo expuesto son las siguientes.

Para el primer doblaje de *Snow White* en español (1938) se produjo una versión —una “copia en español”— en la que se redibujaron en español las didascalias, en inglés en el original.

El texto que se utilizó para grabar los diálogos del (re)doblaje de Edmundo Santos (1964) fue una nueva traducción del guión original; sin embargo, en el estudio de doblaje se tomó como referencia de pantalla la versión en inglés de *Snow White and the Seven Dwarfs*. Posteriormente se volvió a sonorizar la “copia en español” de 1938 incorporando el doblaje de Edmundo Santos, maniobra que explicaría —mas no justificaría— la discrepancia entre el doblaje y las didascalias. Ni la traducción ni el doblaje de Edmundo Santos se cotejaron con la “copia en español” de 1938; de lo contrario se hubiese detectado, y probablemente corregido, la falta de uniformidad entre el doblaje y los textos de pantalla.

En lo tocante al redoblaje MP, todo parece indicar que se llevó a cabo a partir de la copia original en inglés de la película, pues en él se han conservado —sin traducción— todos los insertos de texto originales.

En el doblaje AC se mantienen las didascalias de la “copia en español”. La incoherencia entre éstas y el doblaje es comprensible, dado que se encargó una nueva traducción para una sonorización completamente nueva. Sin embargo, ¿por qué no se retocaron digitalmente las imágenes para conseguir la uniformidad entre el doblaje y los textos de pantalla? (Que fue lo que se hizo, en cambio, en el caso de la edición “platino” de *Blancanieves* comercializada en Hispanoamérica.) Reconozco que semejante medida tiene ventajas e inconvenientes, pero si existen los medios tecnológicos para corregir esta clase de incongruencias pienso que una nueva edición de una película con el atractivo comercial de *Blancanieves* debiera solventarlas, aunque sólo fuese por la satisfacción de ofrecer al comprador un producto de calidad impecable.

Con este pormenorizado análisis del tratamiento dado a las didascalias en los doblajes de *Blancanieves* sólo pretendo evidenciar algo que veremos repetido en los doblajes de películas posteriores, a saber: la falta de un criterio uniforme de traducción para los insertos textuales produce versiones dobladas con pasajes incongruentes. Sigamos analizando bajo este prisma concreto los largometrajes que sucedieron, por orden cronológico, a *Snow White and the Seven Dwarfs*. Quizá de este modo sea más fácil advertir cambios en la forma en que se trataron estos elementos lingüísticos visuales a lo largo del periodo de sesenta años que abarca este estudio.

14.1.2. Las didascalias de Cinderella

Cinderella (1949) fue la siguiente película en que, doce años después de *Snow White*, se optó de nuevo por presentar la historia desde las páginas de un libro. La película comienza con la imagen de un volumen en cuya tapa se lee, en hermosos caracteres repujados, “Cinderella”, el título del cuento en que se basa la película.

El libro se abre y una voz narradora lee en sus páginas los siguientes textos. (Recuérdese que en la secuencia correspondiente de la película *Snow White* no había locución. Creo que su inclusión fue un acierto, pues vuelve la escena apta para todos los públicos, hasta los que no saben leer. A partir de *Cinderella*, todas las películas en que se repite este tipo de escena la incorporaron.)

V.O.

Se lee y se oye:

Once upon a time in a faraway land, there was a tiny kingdom, peaceful, prosperous and rich in romance and tradition. Here in a stately chateau there [lived a widow gentleman and his little daughter, Cinderella]²³⁰

En los doblajes²³¹ en español de Edmundo Santos (ES) y José Luis Gil (JG) también se ven en inglés el título de la tapa del libro y el texto de sus páginas²³². Nótese que esto supone una diferencia respecto a lo que se hizo en *Snow White and the Seven Dwarfs*, donde se redibujó la tapa del volumen a fin de incluir su título en español, lo cual parece confirmar que después de *Snow White* los estudios Disney pusieron menos esmero en adaptar para la exportación estos elementos de sus películas.

ES/JG

[*Didascalia 1*]

Se lee:

Cinderella

[*Didascalia 2*]

Se lee:

Once upon a time in a faraway land, there was a tiny kingdom, peaceful, prosperous and rich in romance and tradition. Here in a stately chateau there [...]

ES

Se oye:

Sucedió una vez que en tierras muy lejanas había un pequeño reino próspero, tranquilo y rico en romance y tradición, y allí en un castillo señorial vivía un encumbrado caballero viudo, con su pequeña hija Cenicienta.

²³⁰ El texto entre corchetes no se lee en pantalla, pero lo reproduzco porque completa la narración.

²³¹ De los tres con que cuenta *Cinderella* —a saber, el de Edmundo Santos de 1949 y los de José Luis Gil y Arturo Mercado de 1997— me referiré en esta sección sólo al de Santos (ES) y al de Gil (JG) por no haber encontrado el de Mercado.

²³² El hecho de que la cámara no se pare en el texto para permitir al espectador su lectura parece indicar que no se incluyó para ser leído, sino como elemento decorativo. Quizá por eso no se redibujó en español y ahí esté la clave del redibujado: si el inserto puede leerse, se redibuja; si no, no. Cuando estas didascalias sólo se ven de pasada, ¿conviene considerarlas como textos no diegéticos por ser sólo decorativos?

JG

Se oye:

Érase una vez, en una tierra muy lejana, un pequeño reino pacífico, próspero y rico en romances y tradiciones. Aquí, en una majestuosa mansión vivía un caballero viudo con su hijita Cenicienta.

Dado que en ambas versiones se proyecta en pantalla un texto en lengua extranjera mientras se escucha una voz española que lo “lee”, la locución es incongruente. A pesar de ello, debido a que, como siempre, el espectador parte desde una posición de confianza en el doblaje (ése es el “pacto del doblaje” que vuelve aceptable esta modalidad de traducción) el espectador da primacía a la comprensión antes que a la congruencia, es decir, opta por atender a lo que comprende (la locución, que será lo que le permita seguir la película) y por desatender a lo que no (el texto en inglés), sin achacar al doblaje ningún defecto de forma ni desconfiar de él. Lo único que éste debe hacer es no incurrir en errores gruesos que socaven esta confianza, principalmente errores de sincronía o traducciones inverosímiles. Por lo demás, ambas traducciones trasladan correcta y exactamente el texto original.

Vuelvo a insistir, como ya hice al comentar la traducción de las didascalias de *Snow White*, en que no comprendo cómo en la actualidad siguen comercializándose doblajes incongruentes cuando el retoque digital de imágenes permite evitarlo. El resultado es que en un doblaje como el dirigido por José Luis Gil en el año 1997 siguen sin coincidir las imágenes con la sonorización.

Si el lector se adelanta en su análisis y concluye que los insertos de texto no se redibujaron para las versiones en español de *Cinderella* se habrá equivocado. Esta película es ejemplo de la falta de criterio uniforme a la que he aludido.

El largometraje termina regresando al libro inicial, que esta vez muestra una página con un retrato de *Cinderella* y su amado príncipe recién casados y montados en una carroza nupcial. Bajo éste, se lee:

V.O.

[*Didascalia 3*]

Se lee (sin locución):

and they lived happily ever after.

El libro se cierra y vuelve a verse la cubierta con el título repujado.

Sorprendentemente, esta didascalia aparece redibujada en español en el doblaje de Edmundo Santos:

ES

[Didascalia 3]

Se lee (sin locución):

Y vivieron por siempre felices.

No así en el dirigido por José Luis Gil, que reproduce el inserto original, pero con traducción sonorizada:

JG

[Didascalia 3]

Se lee:

and they lived happily ever after.

Se oye:

Y vivieron felices para siempre.

Esto parece indicar dos cosas. En primer lugar, que en los doblajes en español de la etapa de Edmundo Santos el redibujado en lengua española de estos insertos era algo caprichoso. ¿Por qué se decidió redibujar únicamente la escena final, la página que pone fin al cuento con el clásico colofón? ¿Por qué no se redibujaron en español la cubierta del libro y sus primeras páginas, como se hizo con *Blancanieves*? ¿Acaso había que abaratar costes y se dejó la cuestión resuelta a medias y a sabiendas? Ignoro el motivo²³³.

En segundo lugar, el examen del doblaje en castellano de 1997 confirma una práctica habitual en estos nuevos doblajes: la versión que actualmente se comercializa es la original en inglés, con los insertos de texto en lengua inglesa, a la que se ha añadido la banda de diálogos en lengua española²³⁴. No se trata de la versión alternativa redibujada parcialmente en lengua española.

²³³ La perplejidad es mayor si además se tiene en cuenta que el texto del cartel genérico que indica el final de la película (*The end. Walt Disney Pictures*) sí aparece en español en el doblaje ES: “Fin. Walt Disney Pictures”.

²³⁴ Hasta el momento, las únicas excepciones a este modo habitual de proceder han sido las ediciones comercializadas en DVD de *Blancanieves y los siete enanos* y *Dumbo*, al menos para las regiones 1 y 4, que incluyen estos insertos redibujados en español, como señala el especialista Jorge Criscuolo. La edición DVD de *Blancanieves* comercializada en España en 2001 también incluye gran parte de los insertos de texto que fueron redibujados en español, pero no todos.

Hoy en día el formato DVD, por sus características, facilita esta forma de proceder. Es mucho más fácil producir masivamente y distribuir a escala mundial un DVD que incluya la versión original en inglés del largometraje y un menú de pistas de audio con doblajes en varios idiomas para que el espectador elija según su preferencia, que particularizar la producción para cada país, distribuyendo únicamente la versión específica, cuando la hay, para la lengua del mercado de que se trate. Sería mucho más costoso y la distribución internacional se complicaría.

Esto demuestra que Disney comercializa actualmente los clásicos animados que abarca este estudio sin el respeto a las particularidades lingüísticas de cada mercado que antaño mostraba y que le llevaba a adaptar en mayor o menor medida sus largometrajes a los doblajes. Ahora se pasan por alto semejantes deferencias y se ofrece para todos los mercados la versión original inglesa con una selección de pistas de diálogos en otros idiomas²³⁵.

14.1.3. Las didascalias de Sleeping Beauty

Sleeping Beauty es otro de los cuentos de hadas que Disney nos relata a partir de las páginas de un libro en cuya cubierta puede leerse el título de la historia. La versión original presenta las siguientes didascalias, alternadas con ilustraciones, leídas por una voz narradora.

V.O.

[Didascalia 1]

Se lee y se oye:

In a far away land long ago lived a King and a Queen. Many years had they longed for a child and finally their wish was granted.

[Didascalia 2]

Se lee y se oye:

A daughter was born. They called her Aurora.

[Didascalia 3]

Se lee y se oye:

Yes they named her after the dawn for she filled their lives with sunshine.

²³⁵ Esta práctica contrasta con la nueva política de estrenar doblajes adaptados localmente en países como México, Argentina y España. Películas como *Los Increíbles* (2004), *Chicken Little* (2005), *Cars* (2006) y *Ratatouille* (2007) se han comercializado en español con doblajes distintos en los tres.

[Didascalia 4]

Se lee y se oye:

Then a great holiday was proclaimed throughout the kingdom so that all of high or low estate might pay homage to the infant princess.

[Didascalia 5]

Se lee y se oye:

And our story begins on that most joyful day.

Ninguna de las dos ediciones de *La bella durmiente* que he manejado en este estudio (el doblaje de ES comercializado en España en VHS y el de Eduardo Giaccardi en DVD) incluye estas didascalias redibujadas en español²³⁶. En ambos casos se muestran los insertos originales en lengua inglesa traducidos por una voz narradora que los “lee”. (Nota: La versión en DVD con el redoblaje de Giaccardi ofrece las mismas imágenes que la copia formateada para VHS y reproduce palabra por palabra la traducción de ES para este pasaje.)

ES

[Didascalia 1. *Se ve la cubierta del libro con el título en inglés: Sleeping Beauty. Se abre y una voz narradora recita.*]

Se oye:

En un país muy lejano hace ya mucho tiempo vivían un rey y una reina. Muchos años hacía que anhelaban un hijo y al fin su deseo se vio cumplido...

[Didascalia 2. *No se ve en pantalla, pues la cámara se centra en el texto de la página cuatro del libro, pero la locución en español sí traduce el texto que aparece en la imagen original.*]

Se oye:

...con el nacimiento de una linda niña a la que pusieron por nombre Aurora.

[Didascalia 3. *Se lee “Aurora Sweet Aurora” en el encabezamiento de esta página. Tanto en inglés como en español este verso lo canta un coro: “Sweet Aurora” en la versión original, “Dulce Aurora” en el doblaje.*]

Se oye:

La llamaron así porque, como el alba al día, llenaba sus vidas de luz y calor.

²³⁶ Sin embargo, los títulos de crédito iniciales y finales sí aparecen redibujados en español en la edición VHS del doblaje de Santos. En una comunicación privada, el especialista argentino Jorge Criscuolo afirma que la copia que se exhibió en las salas comerciales de su país y la que se comercializó posteriormente en formato VHS presentaban todos los insertos de texto en lengua española. Las ediciones actuales en DVD, no obstante, ofrecen únicamente la versión original con los insertos en lengua inglesa.

[Didascalia 4. No se ve, ya que la cámara se fija en la página sexta del libro, que no tiene texto, pero se oye la traducción.]

Se oye:

El natalicio fue motivo de regocijo general y un gran día de fiesta fue proclamado para que todos, nobles y plebeyos, pudieran rendir pleitesía a la princesita.

[Didascalia 5]

Se oye:

Nuestro cuento comienza en ese día feliz.

Tras cotejar esta secuencia del comienzo de la película tal y como aparece en la versión en lengua inglesa que se distribuyó en VHS para vídeo doméstico, con las dos versiones en español, resulta evidente que la forma de este fragmento introductorio está alterada en los doblajes con respecto al original. Concretamente, el plano se estrecha de manera que sólo se enfoca una fracción de lo que puede verse en el montaje original.

En las versiones dobladas solamente una de las páginas del libro puede verse y leerse sin dificultad: la primera. Las demás apenas se pueden leer por lo estrecho del plano o, sencillamente, porque ni siquiera entran en él. Esta pérdida de imagen se debe a la reducción de los márgenes de pantalla que comporta la conversión al formato apto para proyección en televisor. Su consecuencia es interesante: de un plumazo, los problemáticos insertos textuales desaparecen de la pantalla. Maniobra deliberada o no, lo cierto es que reduce notablemente la sensación de extrañeza, si bien es verdad que no del todo, dado que, excepción hecha del texto de la primera página, fragmentos de los restantes consiguen “colarse” en la pantalla con mayor o menor visibilidad.

Igual que *Cinderella*, la película termina con una imagen de la última página del libro, que presenta un retrato de la pareja de enamorados cariñosamente unidos en un baile, con la aclaración: “*And they lived happily ever after*”. Como cabe esperar, ninguno de los doblajes en español de *Sleeping Beauty* disponibles en la actualidad muestran esta imagen dibujada en lengua española.

14.1.4. El comienzo de *The Sword in the Stone*

Ocurre en esta película igual que en las anteriores. En la versión doblada en español, comercializada primero en VHS y actualmente en DVD, el libro que se abre al principio

muestra el título en inglés en la cubierta y los insertos de texto que le suceden aparecen en inglés con locución en español.

En la versión en inglés un narrador canta sólo los encabezamientos de las ilustraciones con las que comienza cada página del libro. El texto es el siguiente.

V.O.

A legend is sung of when England was young
And knights were brave and bold.
The good king had died
And no one could decide
Who was rightful heir to the throne.
It seemed that the land
would be torn by war [*Termina la lectura del libro pero el canto prosigue.*]
Or saved by a miracle alone.
And that miracle appeared in London town
The sword in the stone.

En el doblaje se ofrece una locución en español del texto que se contempla en inglés.

ES

Un día sin rey Inglaterra quedó
y el pueblo rey buscó.
La guerra civil
al país asoló
y vacío el trono siguió.
La joven nación se sentía morir,
y aquí un milagro surgió.
Una espada hundida en roca
apareció.
La leyenda empezó.

Nótese que se trata de una traducción muy libre y poco exacta que traslada parcialmente el sentido del texto original. Probablemente esto fue motivado por el deseo de producir para el doblaje un texto cantable de estructura rítmica similar al original. Una traducción algo más ajustada al sentido original sería ésta:

Canta la leyenda aquella joven Inglaterra
de valientes y aguerridos caballeros.

Muerto el rey había
y nadie decidir sabía
cuál fuese el legítimo heredero al trono.
Sólo un milagro
podía salvar a la nación
asolada por las guerras.
Y dicho milagro ocurrió en Londres
bajo la forma de una espada clavada en una roca.

Algo más adelante se muestra en la pantalla la espada Excalibur, bajo cuya empuñadura se lee lo siguiente:

Whoso pulleth
Out this sword of
This stone and anvil
Is rightwise king
Born of England

Se trata de la inscripción profética que figuraba en la hoja de Excalibur y en virtud de la cual Arturo Pendragón se convirtió en rey de Inglaterra, según la leyenda. Obsérvese que el texto original está escrito en prosa y sin rima, si bien se presenta en cuatro versos para que quepa donde está colocado. El inserto es acompañado de la locución del narrador, que lee lo que los espectadores ven en pantalla.

El doblaje presenta la inscripción en inglés explicada por la siguiente traducción en español:

ES

Quien sacare esta espada de esta roca, será por derecho rey de toda Inglaterra.

Nótese el uso, acertado a mi juicio, del futuro imperfecto de subjuntivo “sacare” como traducción del arcaico “*whosoever pulleth*”.

14.1.5. La supresión de didascalias en el doblaje en español de The Jungle Book

El caprichoso tratamiento de los insertos textuales del comienzo de la versión en español del largometraje *The Jungle Book* (*El libro de la selva*) es sumamente interesante y demuestra, una vez más, lo que vengo sosteniendo en estas páginas.

Veamos qué tratamiento se dio a los que aparecen en la cubierta del libro, en el índice de éste y en el comienzo del primer capítulo.

La cubierta del libro

V.O.

THE JUNGLE BOOK

ES

El libro de la SELVA²³⁷

Al igual que otros largometrajes de animación Disney basados en cuentos, provenientes de la tradición popular o de la pluma de un autor conocido, como es este caso, la película comienza mostrando en pantalla el libro desde el que se nos va a contar la vida de Mowgli. En su cubierta aparece en bellas letras el título de la historia. La versión española comercializada en España en VHS muestra esta imagen redibujada en lengua española. Nuevamente, ignoro por qué en esta película se redibujó este tipo de imagen y en otras anteriores no.

El índice suprimido

A continuación, el libro se abre y se entreven la portada y el índice. Como se trata de imágenes en movimiento que muestran el hojear de las primeras páginas del volumen, el espectador no tiene tiempo de distinguir lo que en ellas está escrito. Con todo, en la portada puede llegar a vislumbrarse el título de la obra, *The Jungle Book*, y el nombre de su autor, Rudyard Kipling, mientras que en el índice, con paciencia y apelando a la función de pausa del reproductor de DVD, puede leerse lo siguiente en letras mayúsculas:

V.O.

CONTENTS:

CHAPTER I

MOWGLI IS SENT TO THE MANVILLAGE

CHAPTER II

BAGHEERA AND MOWGLI ENCOUNTER KAA

CHAPTER III

MOWGLI'S ADVENTURE WITH THE ELEPHANTS

²³⁷ Mi transcripción reproduce el peculiar uso de las mayúsculas de la versión en español.

CHAPTER IV

MOWGLI AND BALOO

CHAPTER V

THE MONKEYS STEAL MOWGLI

El hoqueo procede con rapidez hasta detenerse en el comienzo del capítulo 1. La velocidad con que pasan estas páginas por delante de la vista del espectador conduce a concluir que su propósito era puramente decorativo y que no se dibujaron para ser leídas, por más que en ellas se dispusiese ordenadamente un texto que hubiera podido leerse si se hubiese optado por conceder al espectador el tiempo suficiente.

Sea como sea, el caso es que en la versión que se comercializó en VHS en España estas imágenes se omitieron. Se ofreció así un comienzo mutilado en el que, primeramente, la cámara muestra la cubierta del libro para acto seguido entrar en él y dirigirse al comienzo del primer capítulo.

¿Qué motivó la mutilación de estas primeras páginas del tomo, cuyo texto apenas se entreveía por efecto del rápido hoqueo? Lo desconozco pero, posiblemente, en lugar de reproducir el mismo comienzo redibujando la secuencia entera con textos en español, se optó por arrancar del volumen esas páginas que ni siquiera en la versión original podían leerse²³⁸.

El comienzo del primer capítulo

El hoqueo se detiene en una página encabezada por un dibujo de lo que parece ser un poblado campesino situado en un claro de la jungla y rodeado de altas palmeras. En el original inglés la página dice lo siguiente (recuérdese que la velocidad a la que pasa el inserto impide leerlo):

V.O.

CHAPTER ONE

It was seven o'clock of a very warm evening in the Seonee hills when Father Wolf woke up from his²³⁹

²³⁸ Al parecer, el respeto reverencial por la forma original de una obra del lenguaje es una peculiar manía exclusiva de filólogos y traductores, pues, visto lo visto, fuera de esos círculos el sacrosanto original se trata o maltrata, según, con despreocupada libertad. En el colmo del pragmatismo, quizá haya que concluir que si un inserto de texto no se puede leer, no pasa nada por quitarlo.

²³⁹ El texto se interrumpe en este punto. Probablemente esto se deba a que la imagen fue reducida para adaptarla al televisor. Aunque así es como se ve en la versión en VHS de esta película, quizá la copia

Así comienza, por cierto, la obra de Kipling. Para la versión española se redibujó esta página, en la que se incluyó el siguiente texto:

ES

CAPÍTULO 1

Eran las siete de la tarde en las colinas de Seonee, cuando papá lobo despertó de su sueño diurno, rascóse, bostezó y estiró las patas una tras otra para quitarse de encima la pesadez que en ellas sentía aún.

Desconozco si el texto procede de una traducción comercializada de la obra de Kipling o si se trata de una traducción *ad hoc* para la versión en español del largometraje. Recordemos que este inserto se pasea por la pantalla con la misma rapidez que los demás, y que no se puede leer. Aun así, se decidió redibujarlo, que es lo contrario de lo que se hizo con la didascalia principal del comienzo de *Cinderella*, que no se redibujó porque pasaba tan rápidamente que no era posible leerla.

14.1.6. Robin Hood

Robin Hood también comienza como una historia que se narra a partir de un libro. Un volumen con la inscripción titular *ROBIN HOOD* se abre y comienzan a pasar las primeras páginas. El texto se ve en lengua inglesa, pero esta vez en la versión original no hay sonorización, lo cual demuestra una vez más la falta de criterio uniforme en el tratamiento de estas escenas.

V.O.

[*Didascalia 1*]

Long ago, good King Richard of England, departed for the holy land on a great crusade.

During his absence, Prince John his greedy and treacherous brother, usurped the crown.

[*Didascalia 2*]

Robin Hood was the people's only hope. He robbed from the rich to feed the poor. He was beloved by all people of England. Robin and his merry men in Sherwood forest to elude the sheriff of Nottingham [...]

[*Didascalia 3*]

exhibida en salas comerciales mostrarse el texto íntegro que, en cambio, sí se lee en la versión VHS doblada.

Once upon a time, Robin Hood and Little John were walking through the forest.
They were unaware of the sheriff of Nottingham [*El texto se interrumpe.*]

La versión doblada presenta los insertos en lengua original y proporciona una traducción parcial.

ES

[*Didascalia 1*]

Se lee:

Long ago, good King Richard of England, departed for the holy land on a great crusade.

During his absence, Prince John his greedy and treacherous brother, usurped the crown.

Se oye:

Hace muchos, muchos años, el rey Ricardo de Inglaterra partió hacia Tierra Santa en una guerra de cruzadas.

Durante su ausencia, su malvado hermano, el príncipe Juan, usurpó el trono.

[*Didascalia 2*]

Se lee:

Robin Hood was the people's only hope. He robbed from the rich to feed the poor. He was beloved by all people of England. Robin and his merry men in Sherwood forest to elude the sheriff of Nottingham [...]

Se oye:

El pueblo depositó su única esperanza en Robin Hood, quien robaba a los ricos para ayudar a los pobres.

[*Didascalia 3*]

Se lee:

Once upon a time, Robin Hood and Little John were walking through the forest.
They were unaware of the sheriff of Nottingham [*El texto se interrumpe.*]

Se oye:

[*Este inserto no se traduce.*]

Los ejemplos analizados parecen corroborar algo que ya se ha repetido en esta sección numerosas veces, a saber, que la traducción de estos insertos nunca se rigió por un criterio fijo. Sin embargo, semejante conclusión puede ser precipitada, porque quizá las

copias de las versiones dobladas de estos clásicos que se estrenaron en los cines sí exhibieron estos insertos redibujados en español.

Redibujar insertos a capricho en unas películas y en otras no se me antoja demasiado “errático” e injustificable. Recordemos las versiones analizadas de *La bella durmiente*, en una de las cuales las didascalias aparecen en inglés pero los títulos de crédito en español, y la observación de Jorge Criscuolo, quien afirma que la película se exhibió con todos los insertos redibujados. Todos los del doblaje *El libro de la selva* también están en español, lo cual indica que por lo menos hasta 1967 seguían retocándose imágenes donde era preciso.

Me inclino a pensar que las versiones de estos clásicos comercializadas en VHS y DVD no les han hecho justicia, y que por descuido o desprecio a lo largo del tiempo se han puesto a la venta en tiendas versiones amputadas, versiones “collage”, no idénticas a las que se exhibieron en cine, o al menos no en lo referente a los insertos de texto, que se ofrecen unas veces redibujados totalmente, otras parcialmente y aún otras en absoluto, como si ello careciese de importancia. Esto, obviamente, soy incapaz de demostrarlo, pues no tengo forma de comparar los doblajes estrenados en cine con cada una de las versiones que Disney ha ido comercializando desde que inauguró su división de vídeo doméstico para demostrar que de la mano de los nuevos formatos se introdujeron cambios parciales en las películas. Me parece una idea plausible, pero por ahora no puedo llegar más lejos en su desarrollo.

Pautas para la investigación y la docencia

- Introducir insertos de texto en una película complica su traducción a otros idiomas. No incluirlos la simplifica.
- El redibujado de insertos de texto puede producir doblajes incongruentes donde la locución no coincida con el texto del inserto redibujado. Los doblajes y redoblajes de *Blancanieves* son un caso paradigmático.
- La recuperación del doblaje perdido de *Blancanieves* de 1938 aclarará el origen de los insertos redibujados en español que aparecen en los doblajes ES y AC.
- El retoque de imágenes por ordenador ayuda a adaptar insertos redibujados a nuevas sonorizaciones, lo que resuelve los problemas de incongruencia.

- No es infrecuente encontrar que en un mismo doblaje unos insertos se han redibujado y otros no. Aún no hay explicación para esta práctica aparentemente caprichosa.
- En la actualidad el formato DVD permite a Disney comercializar la versión original inglesa de sus clásicos de animación con una selección de pistas de audio en otros idiomas. No suelen incorporarse los insertos de texto redibujados en lenguas extranjeras.
- Estudiar la siguiente afirmación: “Los insertos de texto que no permanecen en pantalla el tiempo suficiente para ser leídos no son informativos y, por tanto, pueden no ser traducidos”.
- Es necesario investigar si los doblajes comercializados para uso doméstico difieren de los originalmente estrenados en salas de cine y en qué medida, sobre todo en lo tocante a los insertos de texto. Quizá así pueda explicarse lo caprichoso de la traducción de éstos.

14.2. La traducción de textos diegéticos

Recordemos que según Chaves (2000: 62) los “textos diegéticos” forman parte de la historia narrada porque intervienen en la trama general. Retomemos la estructura de la sección anterior empezando por analizar cómo se tradujo esta clase de textos en el ejemplo paradigmático que constituyen *Snow White and the Seven Dwarfs* y sus doblajes. Después nos ocuparemos de las películas posteriores.

14.2.1. Textos diegéticos en *Snow White and the Seven Dwarfs*

Los conjuros que consulta la reina en sus libros de hechicería entran en esta categoría, dado que el texto de cada página aparece en pantalla a la vez que la reina lo lee para sí. Al igual que ocurría con las didascalias, también aquí las diferencias entre el texto que muestra la pantalla y el que recita la voz del doblaje generan confusión.

Tres son los “textos diegéticos” que aparecen en pantalla:

- el conjuro para el disfraz de pordiosera
- el conjuro para la manzana envenenada
- el antídoto contra el maleficio

14.2.1.1 El disfraz de pordiosera²⁴⁰

En la página del libro de conjuros está escrito lo siguiente:

V.O.

Peddler's Disguise
Formula
Mummy Dust
Black of Night
Old Hag's Cackle
Scream of Fright

En el doblaje de 1964 un nuevo texto en castellano sustituye el texto original en inglés.

Esto es lo que se lee:

ES

Disfraz de pordiosera
Fórmula

²⁴⁰ Este conjuro está incluido en el libro que lleva por título *Disguises*. De la traducción de los títulos que aparecen en los lomos de estos libros hablaré en la sección dedicada a la traducción de los textos no diegéticos.

Arrugas
La negra noche
Voz cascada
Grito de espanto

De nuevo ocurre lo que ya señalé anteriormente al hablar de las didascalias: el texto que se utiliza en el doblaje no reproduce el que se lee en pantalla. En la película, una vez que la reina ha encontrado el conjuro en el libro (momento en que en la pantalla se muestra la página consultada), comienza a elaborar una poción mezclando los ingredientes a medida que los va enumerando en voz alta. En la versión original, la reina repite literalmente lo escrito en el libro de conjuros, de esta manera:

V.O.

Queen:

Mummy dust
to make me old.
To shroud my clothes,
the black of night.
To age my voice,
an old hag's cackle.
To whiten my hair,
a scream of fright.

[El subrayado es mío y destaca los ingredientes del conjuro tal y como vienen indicados en el libro.]

Sin embargo (recordemos que los ingredientes en el texto español que se ve en la pantalla son: arrugas, la negra noche, voz cascada, grito de espanto²⁴¹) lo que se escucha en la versión de Santos es:

ES

Reina:

Polvos de momia
para hacerme vieja.
Para mis ropas,
el negro de la noche.
Y necesito la voz y la risa

²⁴¹ Recuérdese que los textos en español que aparecen en pantalla provienen del primer doblaje realizado en el año 1938.

de una vieja bruja.

Para encanecer mi pelo,

un grito de terror.

[El subrayado es mío y destaca los ingredientes que la reina recita al realizar el conjuro, no los que se leen en la página del libro.]

Como puede verse, el doblaje, en lugar de seguir la traducción que aparece en la página del libro que se ve, es una traducción literal del guión original. Es difícil detectar la falta de uniformidad entre las dos traducciones debido a que al elaborar la poción de transformación, la reina recita de memoria, sin el libro delante, y, por tanto, sin que aparezca el texto en pantalla.

En la versión de Alfredo Cernuda aparece en pantalla el mismo texto que en la versión de Santos (“Disfraz de pordiosera / Fórmula / arrugas / la negra noche / voz cascada / grito de espanto”). El doblaje, en cambio, sigue de cerca el de ES pero hace hincapié en el efecto de ritmo y rima del parlamento original en inglés. Veámoslo:

AC

Reina:

Polvo de momia

para envejecer.

Con la oscuridad de la noche,

me vestiré.

Mi voz,

por la de una bruja cambiaré.

Para encanecer mi cabello,

un grito de terror.

[El subrayado es mío y destaca los nombres de los ingredientes, distintos de los que aparecen en la página del libro.]

Como se puede observar, los nombres de los ingredientes no se mantienen exactamente como en el texto de pantalla, y ni tan siquiera como en el doblaje de ES: “el negro de la noche” de ES pasa a ser “la oscuridad de la noche” en AC, y donde aquél precisaba “la voz y la risa de una vieja bruja”, éste requiere solamente la voz. Se aprecia claramente que este parlamento es el incluido en el redoblaje ES con pequeñas modificaciones introducidas en la traducción y posteriormente en la etapa de adaptación. He aquí la traducción de LR, en la que también se basa AC:

LR

Reina:

Polvo de momia para envejecer.
La oscuridad de la noche
para ocultar mi atuendo.
Para afear mi voz,
la carcajada de una vieja bruja.
Para encanecer mi cabello,
un grito de terror.

Como se puede apreciar, la traducción no conserva el efecto de rima del original y traduce literalmente el nombre de los ingredientes que aparecen en la página del libro.

En el doblaje de Moisés Palacios (MP) —que, como ya expliqué antes, se ha llevado a cabo utilizando la versión en inglés de la película— todos los indicios gráficos de naturaleza textual aparecen en inglés, y los conjuros que consulta la reina no son una excepción (véanse más arriba los textos originales). En él se escucha la siguiente traducción, deudora de la de Edmundo Santos:

MP

Reina:

Polvo de momia,
para hacerme vieja
Para mi atuendo,
la oscuridad.
Y ahora la voz y la risa
de una vieja bruja.
Para encanecer mi pelo,
un grito de terror.

En ninguno de los tres doblajes nombra la reina los ingredientes enumerados en el libro a medida que los va mezclando en una copa. El motivo por el que esto no se consigue es siempre el mismo: el texto que aparece redibujado en pantalla difiere del utilizado para el doblaje; en los casos de ES y AC porque se emplea una traducción literal del texto original en inglés, y en el caso de MP por tratarse de un inserto en esta lengua que, obviamente, requiere una traducción al español, por fuerza formalmente distinta.

14.2.1.2. La manzana envenenada

El texto original para este conjunto, tal y como se lee en pantalla, reza:

V.O.

Poison apple
One taste of the poisoned apple...
And the victim's eyes
Will close forever...
In the sleeping death.

En la versión de ES el texto que aparece en la página del libro es:

ES

Manzana Envenenada
Se le da un mordisco a la Manzana
y la víctima cerrará los ojos para siempre
en la Muerte Dormida.

En este caso el doblaje coincide exactamente con el texto del libro. La reina lo recorre con el dedo a medida que lo va leyendo en voz fuera de plano.

Merece la pena señalar la extraña y poco natural traducción de *Sleeping Death* por “Muerte dormida”. La traducción de LR para el redoblaje AC ofrece, en mi opinión, una alternativa mejor. En éste sucede lo mismo que ocasiones anteriores: el texto de pantalla y el del doblaje son completamente distintos. La escena carece de sentido y resulta, pues, confusa: ¿cómo puede ser que sobre la página del libro la reina recorra un texto con el dedo y con la voz lea otro distinto? Para constatar la diferencia, compárense los dos:

AC

Se lee:

Manzana Envenenada
Se le da un mordisco a la Manzana
y la víctima cerrará los ojos para siempre
en la Muerte Dormida.

Se oye:

Manzana envenenada
Con un solo bocado de la manzana envenenada,
los ojos de la víctima se cerrarán para siempre

en el sueño de la muerte.

[Este texto reproduce la traducción de LR.]

En la versión de Moisés Palacios aparece el texto en inglés y se escucha una versión apenas modificada del texto del doblaje de ES (a mi juicio estropeado):

MP

Manzana Envenenada

Se le da un mordisco a la Manzana

y la víctima cerrará los ojos para siempre.

¡La Muerte Dormida!

Al haber separado la conexión lógica que la preposición “en” establecía entre “La muerte dormida” y el resto del conjuro, da la impresión de que “¡La muerte dormida!” sea una exclamación de la reina excitada de pensar en el maléfico estado de sopor que sobreviene al morder la manzana envenenada. La conexión es clara en el original y se mantiene en las versiones de ES y de AC, mas no así en MP.

14.2.1.3. El antídoto: el primer beso de amor

En la versión original se lee el siguiente texto en pantalla:

V.O.

Poison Apple Antidote

The Victim

of the Sleeping Death

can be revived only

by Love's First Kiss.

En ES tanto el texto del inserto como el del doblaje (en voz fuera de plano de la reina) coinciden:

ES

Antídoto para la manzana envenenada

La víctima de la Muerte Dormida

podrá revivir sólo con el Primer Beso de Amor.

En AC otra vez se recurre a una nueva traducción que hace que el texto que aparece en el libro y el que pronuncia la reina sean distintos. El de pantalla es el mismo que aparece

en el doblaje ES, pero en la versión de AC se sigue la traducción propuesta por LR. Veámosla:

LR

Antídoto para la manzana envenenada.
Las víctimas del sueño de la muerte
sólo resucitarán si reciben el primer beso de amor.

El doblaje de AC modifica el número del sujeto, utilizando el singular en lugar del plural:

AC

La víctima del sueño de la muerte
sólo resucitará si recibe el primer beso de amor.

Se vuelve a crear una escena confusa en que la reina sigue con el dedo sobre la página del libro un texto diferente al que está leyendo simultáneamente en voz alta.

Por otra parte, como es característico en la versión de MP, el inserto aparece en inglés. No obstante, en esta ocasión el doblaje reproduce el de ES al pie de la letra.

Es evidente que los problemas que he señalado respecto a la traducción de los insertos diegéticos en los diferentes doblajes de *Blancanieves* se derivan del hecho, insólito y no repetido en ninguna de las películas sucesivas de los estudios Disney, de que a partir de una versión de la película dibujada en español se han sucedido hasta tres redoblajes, el primero de ellos veintiséis años después del estreno del doblaje primigenio.

Cabe esperar que en el doblaje de 1938 la sonorización hubiera sido escrupulosamente fiel a los textos diegéticos mostrados en la pantalla, puesto que el desarrollo tanto de la una como de los otros tuvo que ser casi simultáneo y coordinado. Por desgracia, esto es imposible de confirmar, pues aquel primer doblaje sigue perdido.

Las incongruencias que se han perpetrado y perpetuado en los sucesivos doblajes pueden obedecer a dos motivos principalmente: el respeto por las imágenes originales que desaconseje redibujarlas, o el descuido. El lanzamiento en México de la edición “Platino” con imágenes retocadas sugiere que las versiones que aún presentan estos fragmentos incoherentes adolecen realmente de lo segundo.

Veamos cómo se trataron los textos diegéticos del segundo largometraje de la compañía: *Pinocchio*.

14.2.2. Pinocchio y la práctica del redibujado

Pinocchio demuestra que la política de redibujar los insertos de texto continuó tras el doblaje de *Snow White*. El primero de ellos lo encontramos bien pronto, en la escena que presenta al Honrado Juan y a Gedeón. La pareja de pillos va paseando por la calle y cruzan por delante de un cartel en el que se lee lo siguiente:

V.O.

THE GREAT STROMBOLI MARIONETTE SHOW

El texto aparece en español en el doblaje de Luis César Amadori:

AM

LOS TÍTERES DEL GRAN STROMBOLI.

Como he explicado anteriormente, creo que en esta etapa inicial el redibujado era la política de traducción imperante para estos textos. El hecho de que se tratase de una información de carácter relevante para el argumento del largometraje, pues es el texto del cartel presenta a Stromboli, un personaje fundamental en el argumento, justificó aún más que se diera ese tratamiento al inserto.

También se redibujó por su importancia la inscripción de la medalla que Pepito Grillo había solicitado al hada en el momento de su nombramiento como conciencia, y que recibe al final de la película, con Pinocho convertido ya en un niño de verdad y a salvo todos en el hogar de Geppetto.

El texto que aparece grabado en el distintivo en la versión original del largometraje es:

V.O.

OFFICIAL CONSCIENCE, 18 KT

En la versión doblada se redibujó en español con la traducción

AM

CONCIENCIA DE 18 QUILATES

El doblaje de *Pinocchio* confirma, por tanto, la tendencia a redibujar los insertos de texto diegéticos, directamente relacionados con el argumento. *Dumbo*, sin embargo, lo pone en entredicho.

14.2.3. La escena de los periódicos de Dumbo

Antes señalé en una nota al pie (véase la nota 213, página 390) que hubo que esperar al estreno de *Cinderella* para que los insertos de texto se sonorizaran en las películas de dibujos animados de los estudios Disney. La escena del final de *Dumbo*, en que el retrato del elefantito volador ocupa las portadas de los periódicos y las revistas más importantes, es un ejemplo de esta etapa en la que se confiaba sin reservas en la capacidad lectora de los espectadores.

Es importante destacar que el doblaje dirigido por Amadori fue fiel a estos insertos textuales mudos, que también se ofrecen así en su versión en español de *Dumbo*. Sin embargo, los redoblajes de las películas de la primera etapa que Edmundo Santos dirigió más de veinte años después (*Dumbo* y *Blancanieves*, fundamentalmente), incorporaron al inserto original una locución traductora.

En la escena en cuestión, los periódicos propalan entusiastamente el vuelo de Dumbo en titulares. En pantalla se leen estos textos sin locución:

V.O.

[Una rotativa imprime periódicos a gran velocidad. Se lee el titular.]

ELEPHANT FLIES!

[Portadas de periódico proyectadas en primer plano.]

WONDER ELEPHANT SOARS TO FAME! - MIRACLE MAMMOTH
STARTLES THE WORLD.

EARS INSURED FOR \$1,000,000

DUMBO SETS ALTITUDE RECORD

[Portadas de revistas]

DUMBOMBERS FOR DEFENSE!

EXTRA - DUMBO MANAGER SIGNS HOLLYWOOD CONTRACT

Como he mencionado, el doblaje español de 1942 dirigido por Luis César Amadori y traducido por Edmundo Santos respeta los insertos de texto mudos y no incluye locución para esta escena (recuérdese que lo mismo ocurría en el doblaje perdido de *Snow White*). Esta colección de titulares aparecía sin nada que ayudase a los espectadores hispanófonos a descifrarlos.

Hubo que esperar hasta 1964 para que Edmundo Santos introdujera en su redoblaje de esta película una locución de apoyo, una modificación que no entraña

grandes dificultades técnicas, dado que las restricciones impuestas por la sincronía son mínimas en este caso. Veamos la traducción de esta escena en el redoblaje ES:

ES

[Una rotativa imprime periódicos a gran velocidad. Se lee el titular.]

Se lee:

ELEPHANT FLIES!

Se oye:

[Sin traducción]

[Portadas de periódico proyectadas en primer plano.]

Se lee:

WONDER ELEPHANT SOARS TO FAME! - MIRACLE MAMMOTH
STARTLES THE WORLD.

EARS INSURED FOR \$1,000,000

DUMBO SETS ALTITUDE RECORD

Se oye:

¡Un elefante que vuela! ¡Extra, extra!

¡Orejas aseguradas en un millón de dólares!

¡Dumbo rompió el record de altura!

[Portadas de revistas]

Se lee:

DUMBOMBERS FOR DEFENSE!

EXTRA - DUMBO MANAGER SIGNS HOLLYWOOD CONTRACT

Se oye:

¡Extra!

¡Dumbo firmó un contrato con Walt Disney! ¡Extra, extra!

Interesa comentar varios aspectos de esta locución traductora parcial. En primer lugar, la omisión del primer titular.

En segundo, la traducción sintética del titular número dos (*WONDER ELEPHANT SOARS TO FAME! - MIRACLE MAMMOTH STARTLES THE WORLD*). Una posible traducción de éste sería: “¡ELEFANTE VOLADOR ALCANZA EL ESTRELLATO! EL MILAGRO DEL ELEFANTE QUE HA ASOMBRADO AL MUNDO ENTERO”, pero probablemente fuese demasiado larga para ser pronunciada durante el tiempo en que el titular se mantiene visible en pantalla, y de ahí que se condensase.

En tercero, la conspicua (y seguramente deliberada) omisión en el doblaje del uso de Dumbo como propaganda de guerra. Recordemos que en el año del estreno de *Dumbo* (1941) Estados Unidos mantenía abiertos frentes de guerra en varios continentes a lo largo y ancho del mundo, y que los estudios Disney aceptaron apoyar la causa estadounidense produciendo cortometrajes y largometrajes propagandísticos²⁴². En la locución añadida, Edmundo Santos omite traducir la portada de la revista con el titular “DUMBOMBERS FOR DEFENSE!” (“¡Los Dumbobombarderos nos defienden!”). Quizá consideró que, transcurridos más de veinte años desde el final de la segunda guerra mundial, tenía poco sentido seguir utilizando al elefante volador como propaganda bélica. Me inclino por esta suposición, que vuelve a destacar que el doblaje es una modalidad de traducción que se presta con suma facilidad a manipular los contenidos para hacerlos aceptables a los receptores y a momentos históricos distintos.

Pudiera ser también que Edmundo Santos creyese inapropiado introducir referencias bélicas en una película eminentemente infantil y decidiese obviarlas en su redoblaje.

Tampoco hay que desestimar la posibilidad de que ante la difícil traducción del neologismo “*Dumbombers*”, se optase por descartarlo.

En cuarto lugar, cabe destacar la traducción de “*Dumbo manager signs Hollywood contract*” como “Dumbo firmó un contrato con Walt Disney”, donde se pasa de la mención general al centro de la industria cinematográfica estadounidense, a la alusión en particular a los estudios Disney, probablemente con intención publicitaria.

²⁴² Además del largometraje *Victory Through Air Power* (1943), los estudios Disney produjeron cortometrajes de propaganda y entretenimiento como *Donald Gets Drafted* (1942), *The Army Mascot* (1942, protagonizado por Pluto), *The Vanishing Private* (1942, protagonizado por Donald), *Private Pluto* (1943, primera aparición de las ardillas Chip’n’Dale), *Fall Out, Fall In* (1943, protagonizado por Donald), *Victory Vehicles* (1943, protagonizado por Goofy), *The Old Army Game* (1943, protagonizado por Donald), *Home Defense* (1943, protagonizado por Donald y sus sobrinos Huey, Dewey, y Louie, o Jorgito, Juanito y Jaimito, en español), *How To Be a Sailor* (1944, protagonizado por Goofy), y *Commando Duck* (1944, protagonizado por Donald). También cortometrajes educativos cuya finalidad fue animar a los norteamericanos —Canadá incluido— a cuidar su salud, pagar impuestos religiosamente y comprar bonos de guerra: *Thrifty Pig* (1941, con los tres cerditos), *Seven Wise Dwarfs* (1941, con los siete enanitos), *Food Will Win the War* (1942), *Out of the Frying Pan and Into the Firing Line* (1942, con Minnie Mouse y Pluto), *Donald's Decision* (1942, protagonizado por Donald), *All Together* (1942, por el que desfilan varios personajes, desde Donald, a Pinocho, Geppeto, Pluto o los siete enanitos promocionando la compra de bonos de guerra), *The New Spirit* (1942, con Donald), *The Spirit of '43* (1943, también con Donald), *The Winged Scourge* (1943, con los siete enanitos), *Defense Against Invasion* (1943), *The Grain That Built a Hemisphere* (1943), *Cleanliness Brings Health* (1945), *What Is Disease? (The Unseen Enemy)* (1945), *Planning for Good Eating* (1945). Directamente contra los nazis se dirigieron los cortos *Der Fuehrer's Face* (1942, con Donald como nazi), *Education for Death* (1943), *Reason and Emotion* (1943) y *Chicken Little* (1943). Otros cortometrajes educativos fueron *Four Methods of Flush Riveting* y *Stop that Tank*. El estudio de estas obras desde el punto de vista de la sociología y la comunicación audiovisual puede resultar tremendamente revelador.

14.2.4. Textos diegéticos en Alice in Wonderland

En el doblaje de esta película la mayoría de los insertos se mantienen en inglés, aunque alguno, como el que aparece en el cuento de las ostras, se haya redibujado. El tratamiento que se da a estos elementos vuelve a ser caprichoso y, para mí, sigue siendo inexplicable.

Alicia llega a la casa del conejo blanco y sube a su dormitorio para buscarle unos guantes. Para su sorpresa, encuentra una bonita caja de galletas. En todas ellas se lee uno de los siguientes mensajes: “EAT ME”, “TAKE ONE”, “TRY ME”. Golosa, Alicia da un bocado a una y comienza a crecer a gran velocidad hasta convertirse en una niña gigante. Ésta es la transcripción de la escena del guión original:

V.O.

Alice: Goodness! I suppose I'll be taking orders from Dinah next. Hmmm, now let me see. If I were a rabbit, where would I keep my gloves? Oh! Thank you. Don't mind if I do.

Alice responde “*thank you*” (gracias) a la invitación expresa de las propias galletas, que la animan a degustarlas. Esto lo entiende sin dificultad el espectador de la versión original, que lee y comprende los mensajes escritos en las galletas y no necesita que la niña los repita.

En el doblaje las galletas siguen exhibiendo sus mensajes en inglés. Veamos cómo se tradujo la intervención de la niña.

ES

Alicia: ¡Ay, qué gritos! Ya sólo falta que Diana me mande. Vamos a ver, si yo fuera conejo, ¿dónde guardaría los guantes? ¡Ah, conque cómase uno! Bueno, me lo comeré.

Nótese cómo se manipula el guión a fin de incorporarle una explicitación útil al propósito de la escena, que en este caso es hacer comprender al espectador del doblaje que las propias galletas invitan a Alicia a probarlas. Con la traducción “¡Ah, conque cómase uno!”, el espectador hispanohablante comprende que ése debe de ser el sentido del mensaje de las galletas, y que Alicia así lo entiende y acepta la invitación.

Si se hubiese traducido el texto original palabra por palabra el espectador de la versión española pudiera preguntarse por qué motivo responde Alicia “gracias” cuando nadie le ha dirigido un ofrecimiento. Lo normal es que el espectador hiciera el esfuerzo

de encontrar sentido a la escena y supusiese que el agradecimiento de la niña está relacionado con las palabras escritas en las galletas. La traducción que se preparó para este doblaje lo evita y facilita la comprensión de la escena, articulada sobre unos mensajes en inglés que Alicia se encarga de explicar en español.

Más adelante, en el pasaje que relata el cuento de la morsa, las ostras y el carpintero, la traducción para el doblaje probablemente pasó por alto el significado de una reluciente R en medio de la palabra *March* en la tercera hoja de un calendario. En la escena, mamá ostra consulta su almanaque para comprobar si conviene que sus hijitas ostras marchen a pasear con el señor morsa, cuyas ávidas intenciones la mamá sospecha. La R de *March* brilla roja en el calendario para recordar al espectador la antigua recomendación, que data de cuando aún no se habían inventado los refrigeradores, según la cual las ostras sólo deben comerse en meses cuyo nombre incluya la letra erre. Ello se debía a que los meses que no la incluyen son los de verano (desde mayo hasta agosto), durante los cuales era frecuente que las ostras se estropeasen por el calor. Esto se recoge en el guión original de la siguiente forma:

V.O.

Dee & Dum: But mother Oyster winked her eye and shook her heavy head. She knew too well this was no time to leave her oyster bed.

Esta recomendación también está difundida en las culturas de lengua hispana. En cualquier caso, para interpretar correctamente la imagen del calendario con la letra erre brillante el espectador debe ser capaz, en primer lugar, de traducir *March* por marzo, y darlo por sentado es un lujo que, en mi opinión, un doblaje no se puede permitir.

La hoja del calendario no se redibujó para la versión en español, y la traducción tampoco aludió a la recomendación de la sabiduría popular:

ES

Dee y Dum: La madre ostra sin tardar el peligro adivinó, con la experiencia de su edad a sus hijas advirtió.

Más adelante, en otra secuencia del mismo cuento encontramos el único y solitario inserto redibujado en español. La morsa se sienta a la mesa con las ostras y, justo antes de comérselas, la cámara enfoca la carta de platos, donde se lee:

V.O.

Special Today
OYSTERS
on the half shell

Soy incapaz de explicar por qué volvió a dibujarse en español precisamente éste texto y no los demás. El caso es que así se ve en la versión doblada (sin una sola tilde, por cierto):

ES

Plato del Dia
OSTRAS
Recien pescadas

Alice in Wonderland incorpora no pocos insertos textuales. Ya hemos visto tres maneras diferentes de tratarlos, cada una con resultados de diferente calidad. Veamos dos más.

En la siguiente escena, Alicia está perdida dentro de un bosque. Intentando orientarse, encuentra unos carteles y los lee:

V.O.

[Cartel 1]

Se lee:
DON'T
Se oye:
Alice: Oh! Don't.

[Cartel 2]

Se lee:
STEP
Se oye:
Alicia: Step.

[Cartel 3]

Se lee:
ON
Se oye:
Alicia: On.

[Cartel 4]

Se lee:
THE

[Cartel 5]

Se lee:

MOMERATHS

Se oye:

Alicia: The momeraths. The momeraths? Oh! A path! Oh, thank goodness!

El texto de los carteles no se redibujó para la versión doblada, lo cual inevitablemente vuelve la escena incongruente en el doblaje, pues Alicia va a leer en español unos carteles escritos en inglés:

ES

[Cartel 1]

Se lee:

DON'T

Se oye:

Alicia: ¡Ah! Peligro.

[Cartel 2]

Se lee:

STEP

Se oye:

Alicia: ¿Por qué habrá...

[Cartel 3]

Se lee:

ON

Se oye:

Alicia: ... peligro...

[Cartel 4]

Se lee:

THE

Se oye:

Alicia: ... con los...

[Cartel 5]

Se lee:

MOMERATHS

Se oye:

Alicia: ... momeraths? ¡Ah! ¡Estos han de ser los momeraths! ¡Oh! ¡Un caminito!

Nótese que mientras en la versión original Alicia lee los cinco carteles, uno después de otro, hasta completar el mensaje, en el doblaje sólo lee el primero de ellos. Alicia lee “Peligro” donde en la pantalla se lee “*Don’t*”. Éste es el consabido problema derivado de mantener en una cinta doblada los insertos en lengua original: el personaje lee en español textos que aparecen en inglés, con lo extraño que eso resulta. En este caso, el traductor, en lugar de permitir que se repitiese cuatro veces más esta lectura incongruente, manipuló el guión e hizo que Alicia no leyese, sino que hablase para sí misma. Así, Alicia interpreta en voz alta y simultáneamente la información que unos lapiceros animados escriben delante ella, de suerte que termina de pronunciar la palabra “momeraths”²⁴³ cuando éstos terminan de escribirla.

Los carteles en inglés informan de que no se debe pisar a los “momeraths”, mientras que Alicia interpreta que hay peligro con ellos. Ignoro por qué no se tradujeron los textos originales palabra por palabra en cinco palabras: NO-PISEN-A-LOS-MOMERATHS. Al no haberlo hecho así la traducción que se grabó para el doblaje es inexacta, aunque resulta aceptable porque transmite el sentido pertinente sustancial, a saber, que hay que tener cuidado con los “momeraths”.

En el último fragmento de *Alice in Wonderland* que voy a analizar el traductor y director de doblaje sacó de su chistera un coro de voces traductoras inexistente en la versión original. No podrá negar el lector que la traducción de insertos de texto da lugar a ingeniosas tácticas de traducción.

(Alicia es juzgada por un tribunal acusada de injurias a la Reina de Corazones.)

V.O.

White Rabbit: The March Hare. Oh, oh, what do you know about this uh...
unfortunate affair?

March Hare: Nothing.

Queen: Nothing whatever?

March Hare: Nothing whatever!

Queen: That’s very important! Jury, write that down!

[Los miembros del jurado escriben en sus pizarras las palabras de este último intercambio entre la Reina y la Liebre de marzo.]

²⁴³ Más sobre la palabra “momeraths” en la sección que trata sobre la intertextualidad en estos doblajes.

ES

Conejo blanco: ¡Liebre!

Rey: ¿Qué sabe usted de este lamentable caso?

Liebre: Nada.

Reina: ¿Nada de nada?

Liebre: ¡Nada de nada!

Reina: ¡Eso es muy importante! Tomen nota de eso.

Coro: [*Mientras el jurado escribe en sus pizarras.*] ¡Importante! ¡Importante!
¡Importante!

Mientras el jurado escribe en inglés en sus pizarras las últimas palabras de la liebre y la reina: “*very*”, “*nothing*”, “*whatever*”, “*important*” (“muy”, “nada”, “lo que sea”, “importante”), el coro añadido en el doblaje clama “¡Importante! ¡Importante! ¡Importante!”. El traductor transmite un sentido que no es el original. El coro del doblaje podría haber repetido las palabras de la traducción utilizada en la escena: “Muy”, “nada”, “de nada”, “importante”, pero no lo hizo.

Es interesante notar que el espectador del doblaje acepta sin reservas que el coro repita sólo una misma palabra, “importante”, aunque vea a cada miembro del jurado escribir algo distinto. En mi opinión, éste es otro ejemplo de eso que llamo “pacto del doblaje”, merced a lo cual el espectador deposita su confianza en el traductor y acepta la traducción que se le ofrece mientras ésta sea congruente y, por tanto, aceptable.

14.2.5. Cuando Peter Pan y Hook son los traductores

Como hemos visto, cuando el inserto de texto no aparece redibujado en pantalla en el idioma de destino, lo más común es que el personaje lea en español, como si así estuviesen escritas, palabras que el espectador ve y lee en pantalla en lengua inglesa. Por obra y gracia del traductor del guión, el personaje adquiere instantáneamente la técnica de la traducción a la vista.

Como acabo de señalar, esta clase de rastros del idioma original en el doblaje, aunque incongruentes, no suelen provocar el rechazo frontal del espectador. Éste, consciente, mal que le pese, de estar recibiendo una traducción, termina alineándose con la intención del traductor y coopera con él para que el doblaje tenga éxito.

En la siguiente escena el capitán Hook se pregunta desesperado dónde se encuentra el escondite de Peter Pan mientras repasa los principales lugares señalados en el mapa del país de Neverland. El nombre de cada uno de ellos aparece escrito en el mapa en inglés. Hook los va leyendo en voz alta: *Mermaid Lagoon*, *Cannibal Cove*... En el doblaje Garfio los traduce a la vista al español como “Laguna de las sirenas” y “Bahía de los caníbales”.

Otro tanto ocurre cuando más adelante Tinker Bell (Campanilla, en español), despechada, señala a Garfio el escondite de Peter sobre el mapa. Nombres que aparecen escritos como *Blindman’s Bluff* o *Crocodile Creek* son traducidos por Garfio como “Risco del tuerto” y “Río del cocodrilo”.

En otro momento, cuando Hook decide matar a Peter Pan haciéndole llegar una bomba disfrazada de regalo sorpresa, Peter traduce a la vista el texto de la tarjeta que lo acompaña y que, firmada por Garfio, dice lo siguiente:

V.O.

Hook: Why, I can see our little friend at this very moment, reading the tender inscription...

[Se lee: To Peter with love from Wendy. Do not open till 6 o’clock.]

Peter Pan: To Peter with love from Wendy. Do not open till 6 o’clock. Uh. I wonder what’s in it.

ES

Garfio: Ya estoy viendo a nuestro amigo en estos momentos leyendo la cariñosa misiva...

[Se lee: To Peter with love from Wendy. Do not open till 6 o’clock.]

Peter Pan: Para Peter, cariñosamente, Wendy. Ábrelo exactamente a las seis en punto. ¡Ah! ¿Qué será esto?

Descartado el redibujado del inserto en español, ésta es una de las mejores soluciones entre todas las posibles. Debido a que el personaje lee el inserto en el guión original, el traductor no tiene más que traducir la intervención para traducir simultáneamente el inserto, sin necesidad de hacer el guión más explícito agregando información.

14.2.6. Cuando por no redibujar puede perderse un chiste

¿Qué hacer cuando el inserto en lengua original es la clave de un chiste que la traducción debe conservar? Los dos doblajes de *La dama y el vagabundo* (1955 y 1997) respondieron a esta pregunta de forma distinta.

Cuando un inserto textual tiene función informativa, es decir, cuando no figura como simple propina visual decorativa (como texto “no diegético”, por así llamarlo) sino como refuerzo o apoyo visual del desarrollo de la escena y de las intervenciones habladas de los personajes, una traducción inexistente o incorrecta puede hacer que la escena fracase. Es lo que ocurrió en el caso que ahora nos concierne.

La escena que paso a comentar es un ejemplo del carácter simbiótico de la relación que puede llegar a establecerse entre los insertos textuales y la secuencia de diálogos en la que aparecen. Como no podía ser de otro modo, dicha relación resulta muy sensible al acto de la traducción. Nos encontramos al principio de *Lady and the Tramp*, en una soleada mañana en que el matrimonio Darling está desayunando en su cocina. Lady, su perrita cocker spaniel, acaba de entrar con el periódico en la boca. Jim lo recibe y lo abre para comenzar a leer.

La imagen muestra en primer plano la primera página del periódico, en la que dos enormes titulares aparecen desgarrados y prácticamente ilegibles. La explicación la ha recibido el espectador unos segundos antes: Lady tiene la costumbre de entrar en la casa por la portezuela del gato, en la que el periódico queda invariablemente enganchado. Como Lady tira de él para soltarlo, la primera página siempre termina destrozada.

En la escena en cuestión, la primera muestra un ominoso titular que, aunque desgarrado, el espectador puede recomponer intelectualmente: “CATASTROPHE SEEN AS CRISIS LOOMS!!”. Esto da pie al siguiente chiste:

V.O.

Jim: Have you noticed, darling, since we've had Lady we see less and less of those disturbing headlines?

Linda: Yes, I just don't know how we ever got along without her.

Ésta es una de las posibles traducciones al español:

Jim: Cariño, ¿te has dado cuenta de que desde que tenemos a Reina cada vez vemos menos titulares desagradables?

Linda: Sí. Ya no sé qué haríamos sin ella.

La escena no se redibujó para ninguna de las dos versiones comercializadas para el mercado hispanohablante, a saber: el doblaje de Edmundo Santos (1955) y el redoblaje de Eduardo Giaccardi (1997). El chiste se pierde en el primero por una traducción errada, pero se conserva en el segundo (recordemos: ¡sin necesidad de redibujar la escena!) por medio de una explicitación oportuna. Veamos lo que se oye en ambos.

ES

Jaimito: ¿Te has dado cuenta? Desde que tenemos a Reina ya casi no leemos las noticias.

Linda: Jaimito, no sé cómo podríamos vivir sin ella

El fallo en esta traducción radica en el tratamiento de la palabra *headlines* (titulares), que es, precisamente, la que conecta lo que dice Jim con la información que la primera página desgarrada quiere transmitir al espectador. Si uno pudiera colarse en la mente del guionista, entendería que la inclusión de la palabra *headline* en la intervención de Jim es lo que invita al espectador a fijarse en la primera página del periódico, hecha trizas, y a entender que el modo en que Lady maneja el periódico tiene la culpa de que en la casa de los Darling lleven tiempo sin ver un solo titular.

En el doblaje ES, en lugar de traducir *headlines* por “titulares”, se opta por “noticias”, palabra hiperónima de la anterior. La traducción “¿Te has dado cuenta? Desde que tenemos a Reina ya casi no leemos las noticias” traiciona el sentido y el efecto de la frase original. Bien mirado, resulta además extraño que alguien que lee el periódico mientras desayuna afirme precisamente que ya casi no lo lee.

El redoblaje del año 1997 ofrece una traducción mejor, fiel a la semántica y al efecto del original:

EG

Jaime: ¿Te has dado cuenta? Desde que Reina llegó ya no nos molestan esos terribles titulares.

Linda: Sí. No me explico cómo hemos podido vivir sin ella.

Al conservar la palabra “titulares” en la traducción el efecto humorístico se mantiene, y el espectador hispanohablante entiende que Jaime se muestra contento por no tener que leer los titulares de la prensa, que normalmente (como todo el mundo conoce) suelen anunciar desastres o escándalos con grandes caracteres.

Nótese que en ninguno de los dos doblajes se redibujó el inserto en español a fin de suministrar una traducción del texto “*CATASTROPHE SEEN AS CRISIS LOOMS!!*”, que podría verse como “¡Llega la crisis y el desastre general!”. A pesar de ello, la escena y su efecto funcionan en el doblaje de Giaccardi, que ofrece la mejor traducción. A mi juicio esto es así por dos razones. En primer lugar, porque a pesar de que la primera página del periódico está desgarrada, la palabra principal del titular, *CATASTROPHE*, puede leerse sin dificultad. Siendo la misma en español (“catástrofe”), no cuesta entender que el inserto transmite una mala noticia. En segundo lugar, y más importante a mi modo de ver, porque el inserto es parte de la representación visual de un elemento cultural (la idea simbólica del “periódico”, cuyos titulares anuncian las principales noticias, muy pocas buenas) que la cultura meta hispanohablante comparte con la anglosajona con el mismo significado. Por esta razón no es imprescindible redibujar el inserto en español para que la escena funcione. El símbolo compartido es informativamente fuerte y, sin necesidad de entender el titular, los espectadores lo interpretan de manera congruente con el resto de la escena.

Más adelante, Butch, el perro callejero protagonista, lee un cartel que el perrero clava contra una tapia:

V.O.

WARNING

Notice is hereby given that any unlicensed dog will be immediately impounded.

By order of City Council.

Cuando el vagabundo lo lee en el doblaje español de 1955 dirigido por Santos, el aviso aparece redibujado en español:

ES

ADVERTENCIA. Cualquier perro sin placa, será recogido inmediatamente. Por orden del consejo municipal.

Esta modificación se recoge en la edición VHS de la película, que no lleva el doblaje de Edmundo Santos, sino el redoblaje de 1997. Sin embargo, en la edición para DVD este cartel vuelve a aparecer en inglés, lo cual confirma lo que vengo señalando, a saber: que lo que los DVD de estos clásicos ofrecen por lo general en la actualidad es la versión en inglés de la película y la opción de cambiar la pista de audio a otro idioma distinto.

En otra escena Lady y Butch están a punto de colarse en el zoológico de la ciudad. De repente, Lady llama la atención de su compañero para hacerle reparar en un cartel fijado en la entrada del recinto que reza: NO DOGS ALLOWED. Ésta es la versión original de la escena:

V.O.

Lady: Oh!

Butch: What's the matter, Pidge?

Lady: We can't go in.

Butch: Why not?

Lady: Well, the sign says...

[Se lee: NO DOGS ALLOWED]

Butch: Yeah, well, well that's... That's the angle.

Lady: Angle?

Butch: Look, we'll just wait for the right... Uh-oh. Here we are now. Just lay low.

Nótese que en el guión original ninguno de los dos animales lee el cartel en voz alta, pues les basta un vistazo para entender lo que quiere decir. Es más, justo cuando Lady está a punto de hacerlo, Butch la interrumpe. Parece, pues, que quizá una solución para incorporar la información del cartel en el doblaje sea corregir la mala educación de Butch y dejar que éste permita a Lady acabar lo que iba a decir. En otras palabras: decir lo que el guión original no llega a decir; o sea, explicitar lo no dicho.

Eso es precisamente lo que se hace en ambos doblajes, que eliminan la interrupción de Butch y añaden por boca de Lady la traducción del mensaje del cartel, cuyo texto no se redibujó en español. Veámoslo:

ES

Reina: ¡Ay...!

Golfo: ¿Qué pasa, preciosa?

Reina: No podemos entrar

Golfo: ¿Por qué no?

Reina: Ahí dice que no admiten perros.

[Se lee: NO DOGS ALLOWED]

Golfo: Precisamente ahí está el truco

Reina: ¿Truco?

Golfo: ¡Hm-hm...! Ahora lo verás. Ahí está nuestra oportunidad. Escóndete. Espera un poco.

EG

Reina: ¡Oh!

Butch: ¿Qué pasa, bombón?

Reina: No podemos entrar.

Butch: ¿Por qué no?

Reina: No se permiten perros.

[Se lee: NO DOGS ALLOWED]

Butch: Sí, pero esa es la cuestión.

Reina: ¿Cuestión?

Butch: Mira... Esperaremos el momento correcto. Oh-oh. Ya llegó el momento.

Enseguida vuelvo.

Acto seguido, Butch se dirige a la entrada del zoológico y finge ser el perro de un señor que pasa por allí con pinta de ratón de biblioteca. El guardia del zoológico señala con su porra el cartel (*NO DOGS ALLOWED*) y pregunta al señor si no sabe leer:

V.O.

Policeman: Hey, you!

Professor: Uh, I beg your pardon. Were you addressing me?

Policeman: What's the matter? Can't you read?

[Se lee: NO DOGS ALLOWED]

Professor: Why, yes. Several languages.

Policeman: Oh, a wise guy, eh? All right, now, what's this creature doin' here?

Professor: He's not my dog.

En los doblajes no vuelve a explicitarse el contenido del cartel, dado que su significado acaba de ser aclarado segundos antes.

ES

Policía: ¡Oiga usted!

Profesor: Perdone..., ¿se dirigía usted a mí?

Policía: ¿Qué está haciendo? ¿No sabe leer?

[Se lee: NO DOGS ALLOWED]

Profesor: Por supuesto que sí; y en varios idiomas.

Policía: Ah, ¿con que un tipo listo, eh? ¿Entonces que está haciendo este perro aquí?

Profesor: Pero ese perro no es mío.

EG

Policía: ¡Oiga!

Profesor: Disculpe, oficial. ¿Me está hablando a mí?

Policía: ¿No sabe leer?

[Se lee: NO DOGS ALLOWED]

Profesor: Por supuesto, en muchas lenguas.

Policía: ¡Ah! ¿Con que muy sabio, no? Muy bien. ¿Qué hace este animal aquí?

Profesor: ¡Éste no es mi perro!

Ambos doblajes confían en que la memoria del espectador haya retenido el significado del inserto cuya traducción acaba de ofrecérsele inmediatamente antes. Repárese en que el pacto por el que el doblaje funciona como modalidad de traducción exige que el espectador colabore en varios “frentes”. En este caso, se espera que sea capaz de retener en su memoria a corto y medio plazo el sentido del inserto para que lo recupere en adelante en todas las escenas en que la comprensión correcta de la película lo precise.

Así, con la ayuda del espectador, el traductor logra mantener la redundancia informativa del guión traducido en el nivel mínimo imprescindible y evita ofrecer una y otra vez la misma información, máxime cuando hacerlo implica incorporar material lingüístico que el guión y la animación originales no preveían, algo que casi nunca es fácil, y a veces hasta resulta imposible por los problemas de sincronía que supondría.

14.2.7. Cuando la etimología o el contexto ayudan a comprender un inserto (dos ejemplos de no-traducción procedentes de 101 Dalmatians)

Horacio y Gaspar, los cacos que ayudan a Cruella DeVil en *101 Dalmatians*, pretenden hacerse pasar por electricistas para entrar en la casa donde viven los cachorros y robarlos. Horace porta un maletín con una inscripción “Electric. Co” [sic], a la que aluden al identificarse. Ésta es la transcripción de la escena:

V.O.

Jasper: Good evening ma'am. We're here to inspect the wiring and the switches.

Horace: [Levantando el maletín para que la criada lea su inscripción: “Electric. Co”.] We're from the gas company.

Jasper: Electric, electric!

Horace: Oh, electric company...

Nanny: Oh, but we didn't call for any inspection.

La inscripción del maletín a la que se hace referencia no se redibujó para la versión en español, en la que se ve un texto en inglés que está escrito en lengua extranjera y, además, con faltas de ortografía. En este caso es evidente que mantener el inserto en el idioma original compromete el efecto del chiste. Veamos la transcripción para el doblaje.

ES

Jasper: Buenas noches, señora. Venimos a inspeccionar los cables de la instalación.

Horace: [*Levantando el maletín para que la criada lea su inscripción: "Electric. Co".*] Somos de la compañía de gas.

Jasper: ¡Luz eléctrica! ¡Eléctrica!

Horace: Compañía de luz eléctrica.

Nancy: No sé que hayamos solicitado ninguna inspección.

La confusión es un recurso humorístico común, pero en este caso la de Horace resulta aún más divertida porque el maletín que enseña los identifica en la versión original como electricistas sin género de dudas, y ello refuerza el efecto que se persigue. “¡Vaya par de mentirosos más malos!”, es el mensaje que el guión de la película pretende transmitir en esta escena. Se puede afirmar que al espectador del doblaje, sin embargo, se le birla el elemento gráfico-visual del chiste, puesto que la inscripción del maletín se mantiene en la lengua original. No obstante, entiendo que la homografía entre la inscripción “Electric Co.” y el sintagma “compañía eléctrica”, que pronuncian ambos ladrones, es suficiente para volver superflua la traducción, puesto que *electric* y *eléctrica* son la misma palabra (del griego *elektron*, de éste al latín *electrum*, y de éste finalmente al inglés y al español), y el hispanohablante así puede entenderlo. De hecho, la escena sigue resultando cómica en el doblaje a pesar del inserto textual en inglés.

Después de analizar un ejemplo en que el espectador puede entender el sentido de una inscripción no traducida gracias a una etimología transparente, veamos ahora otro fragmento de la misma película en que será el contexto, entendido en su sentido más amplio como “todo lo que rodea al texto”, lo que facilitará que se comprenda el sentido de un elemento lingüístico no traducido.

Tras el secuestro de los cachorros, dos periódicos lo denuncian con los siguientes titulares:

V.O.

[Periódico 1]

DOGNAPPING, 15 puppies dognapped from home.

[Periódico 2]

15 PUPPIES STOLEN. THIEVES FLEE. ESCAPE IN CAR.

Es interesante observar cómo en la versión doblada es el contexto el que suministra en esta escena la información necesaria para comprender el sentido de los insertos de texto no redibujados (que, no habiendo sido tampoco sonorizados, quedan sin traducir). Incapaz de comprender los titulares que se muestran en pantalla, el espectador hispanoparlante entiende, porque así ocurre siempre en la vida real, que, tras el secuestro de los cachorros, los periódicos informan de su desaparición. De ahí que inferir el significado del neologismo “*dognapping*” no suponga problema. El espectador hispanoparlante quizá no sepa que “*dognapping*” refiere literal y directamente al secuestro de los perros, pero deduce su significado y el de los titulares por los elementos del contexto, fundamentalmente, el código gráfico-visual que utilizan los periódicos en sus titulares (emplazamiento y disposición de la información principal, uso de mayúsculas y de tipos de letra que resalten) y la situación de la escena en la trama.

Por medio de estas claves visuales el espectador entiende que ha acontecido un suceso importante. Por la ubicación de la escena en la trama, entiende que debe tratarse del secuestro de los cachorros. Nótese que el espectador aprehende toda esta información sin comprender ninguna palabra y, sobre todo, por la situación de esta escena dentro del desarrollo de la trama. Si un montador incompetente hubiese cortado con unas tijeras estos fotogramas para colocarlos a continuación a mitad de la película, en un momento cercano al desenlace, el espectador del doblaje pudiera interpretar algo distinto, por ejemplo, que los periódicos propalan el hallazgo de los cachorros.

En resumen: porque el espectador del doblaje supone que la escena es informativamente relevante, hace por comprenderla y se ayuda del contexto para imbuirla de sentido pertinente. Por esa razón, bastaría cambiar el contexto de la escena (su situación en la trama), para que cambiase también el sentido entendido por el espectador.

En *The Aristocats* encontramos una escena parecida donde la traducción del inserto se sirve por boca del personaje que lo lee.

14.2.8. La traducción de “catnapper”, de “sleeping tablets” y de “Prime country goose a la provençal” en Los aristogatos

The Aristocats no llegó a ser tan rentable como *101 Dalmatians* por ser un trasunto demasiado evidente de ésta. Los estudios Disney intentaron repetir una fórmula de éxito, pero el público no respondió con el entusiasmo esperado. El mayordomo Edgar es en esta película lo que Horace y Jasper en *101 Dalmatians*. Esta vez, en lugar de dos *dognappers*, los protagonistas se enfrentan a un astuto *catnapper*. Con ese nombre lo identifica el titular de un periódico:

V.O.

MYSTERIOUS CATNAPPER ABDUCTS FAMILY OF CATS.

Este inserto no se redibujó para el doblaje en español, pero su traducción se suministra sin complicaciones porque Edgar lo lee en voz alta en el guión de la versión original en inglés. Lo que el mayordomo pronuncia en el doblaje es:

ES

Edgar: Misterioso ladrón se llevó una familia de gatos finos.

En este caso, dado que el propio personaje “traduce” el elemento textual, el traductor del doblaje no tiene que recurrir a su ingenio para añadir la traducción del inserto aprovechando una voz fuera de plano (táctica que aquí hubiese encajado como anillo al dedo, pues es precisamente así como se escucha la voz del mayordomo). Como puede verse, *catnapper* se traduce sencillamente por “ladrón”, aunque posteriormente el propio Edgar dice “robagatos” en otro momento de la película.

Antes de secuestrar a los gatitos, Edgar prepara en la cocina de la mansión en la que sirve una mezcla de leche y somníferos con la que dormir a los felinos. En la mano sostiene una botella de pastillas para dormir que la cámara enfoca para dar a entender su contenido. Su etiqueta se lee en primer plano: SLEEPING TABLETS. Este inserto no se redibujó para el doblaje, y por eso debe suponerse que su sentido no es comprensible para el espectador hispanohablante. Lo que realmente le indica a éste que se trata de un frasco de somníferos es lo que empieza a cantar Edgar un par de segundos después (con la melodía de la conocida nana “Duérmete niño, duérmete ya...”):

ES

Edgar: Duerman gatitos, adiós, adiós, el heredero voy a ser yo.

En la versión original el mayordomo canta:

V.O.

Edgar: Rock-a-bye, kitties, bye-bye you go. La la la la, and I'm in the dough.

Otra vez el contexto constituido por la melodía de la canción de cuna, el frasco con la etiqueta en primer plano, las pastillas que Edgar disuelve en una cazuela con leche caliente y las claves del argumento hasta este punto, desentraña para el espectador de lengua española el significado del inserto en inglés sin necesidad de redibujarlo en español o de recurrir a otra táctica de traducción. ¡A veces el contexto es la modalidad de traducción más expeditiva!

Mi sorpresa siempre es mayúscula cuando en un doblaje encuentro a un personaje que tiene conciencia de estar traduciendo al hablar. Esto, como no podía ser de otro modo, no es más que la expresión de la conciencia del traductor de carne y hueso que, de forma deliberada o no, se hace oír por boca del dibujo animado, como vamos a ver en el caso que comento a continuación. Los felinos protagonistas de *The Aristocats* acompañan a una pareja de ocas muy inglesas al restaurante donde planean encontrar a Waldo, el tío de éstas, un ganso borrachín y bastante desastroso. El diálogo original es el siguiente:

(El Tío Waldo está situado delante del cartel que informa del menú del día del restaurante.)

V.O.

Waldo: Girls, it's outrageous! Why, you won't believe what they tried to do to your poor old uncle Waldo. Hic!... Look. Look at his! Prime country goose a la provençal stuffed with chestnuts and basted in white whine. Hic!

O'Malley: Basted? He's been marinated in it!

Waldo: Dreadful! Being British, I would have preferred sherry. Sherry! Sherry!

Amelia: Oh! Oh, oh, oh, uncle Waldo, you're just too much.

He aquí la transcripción de la escena doblada:

ES

Waldo: Ustedes no se imaginan lo que trataron de hacer con su pobrecito tío
Waldo. ¡Hip! Verán, miren esto.

[En este momento la cámara muestra el cartel anunciador del menú del restaurante y se escucha la voz del tío Waldo fuera de plano.]

Waldo: Voy a traducir: Ganso de granja al horno relleno de castañas

[Cambia el plano y vemos al ganso ebrio, que termina de “traducir” hablando a dos palmos del hocico de O’Malley, el gato callejero.]

y bañado con vinos del Rhin. ¡Hip!

O’Malley: ¿Bañado? ¡Está ahogado, diría yo!

Waldo: Más prefiero como viejo marino en vez de Rhin... ¡ron! ¡Rin, ron!

Amelia: Ay, tío Waldo, eres muy gracioso.

La escena presenta un doble interés: en primer lugar, porque el personaje cobra repentina conciencia de que su público (¿la pareja de ocas y los gatos?, ¿los espectadores hispanohablantes?, ¿ambos?) no entiende el inglés del cartel y, por tanto, precisa una traducción; y en segundo lugar, por el desafío siempre interesante que plantea la traducción de platos de cocina.

Cabe preguntarse qué condujo a confesar tan abiertamente el engaño tácito de la traducción. Pensemos un poco: de no mediar el añadido de marras, otra vez se repetiría la incongruencia, tan común en las películas que se analizan en este estudio, de ver a un personaje leer en español un cartel escrito en inglés. En mi opinión, en esta ocasión el traductor decidió “sincerarse” con los espectadores por boca del personaje, a sabiendas de que al hacerlo violaba el secreto de la ilusión del doblaje, que pretende hacer creer que los personajes hablan en español real y originalmente. Así, manipuló el guión para evitar una situación incongruente e hizo decir al personaje que iba a traducir el menú al español para todos los presentes (dentro la pantalla y frente a ella).

A primera vista podría ser ésta la solución ideal para el problema frecuente de disimilitud entre los insertos de texto originales y la banda de diálogos doblados, pero basta reflexionar un poco para percatarse de que se trata de un recurso que debe manejarse como las especias si no se quiere arruinar el guiso, es decir, con moderación. Estamos ante una solución altamente sensible al contexto y dependiente de él. El personaje anuncia que va a traducir porque tiene un público delante —compartiendo la escena con él, se entiende— que va a escucharle. Obviamente, en otras películas estas condiciones no van a darse siempre sólo porque al traductor le convenga, pero allí

donde se den, desde luego resulta una buena solución. Y digo buena porque pese a que supone llamar la atención sobre el hecho encubierto de la traducción, el espectador puede hasta aceptar con agradecimiento la deferencia del personaje hacia él, pues sólo gracias a tal favor consigue entender, por ejemplo, un menú en lengua extraña.

Veamos ahora qué podemos aprender de la forma en que se ha traducido el plato que se menciona en el guión original. Una traducción moderna de *Prime country goose a la provençal stuffed with chestnuts and basted in white wine* puede ser “Suprema de oca silvestre a la provenzal rellena de castañas con baño de vino blanco”. En el doblaje se traduce más pedestremente como “Ganso de granja al horno relleno de castañas y bañado con vinos del Rhin”. Llama la atención que se haya decidido sustituir el vino blanco por una selección de vinos germanos. El porqué, lo encontramos más adelante.

En la versión original, el tío Waldo aprovecha para hacer un chiste a costa de la elección del vino para el guiso:

V.O.

Waldo: Dreadful! Being British, I would have preferred sherry.

Esto puede traducirse como “¡Qué espanto! Como buen británico, habría preferido jerez”. El problema para el traductor radica precisamente en la mención de la nacionalidad del ánade, británica para más señas.

Se me ocurre que en este momento el traductor debió de pensar algo parecido a lo siguiente: “¿Acaso le sirve de algo a los espectadores saber que este ganso es inglés? ¿No les confundirá? Al fin y al cabo, sólo le han oído hablar español. ¿Qué sentido tiene revelar de repente que su verdadero origen es británico? ¿No debería entonces hablar inglés en lugar de español? ¿Sabrá mi público que es normal que un británico prefiera el *sherry* a cualquier otro vino?”. A estos interrogantes se suma el siguiente, que concierne al efecto: “¿Acaso resulta graciosa para un hispanohablante la broma a cuento del vino y la nacionalidad del ganso?”.

A la vista está que Edmundo Santos optó por que la traducción resultante fuese aceptable para su público antes que adecuada como reproducción fiel de un original sacrosanto. Entregándose al efecto antes que a la fidelidad, Santos echa mano de su creatividad y acuña la siguiente traducción:

ES

Waldo: Más prefiero como viejo marino en vez de Rhin... ¡ron! ¡Rin, ron!

De repente los espectadores nos enteramos de que el tío Waldo es un viejo ganso de mar, si es que tal cosa existió alguna vez, y de que como tal prefiere el ron en su garganta a cualquier otra bebida (y esto a ninguno nos extraña, porque los piratas de la Isla del tesoro, del Caribe, o del país de Nunca Jamás, así lo reconocen siempre en sus cantaletras).

Edmundo Santos cuenta en esta ocasión con la ayuda de la imagen, que no delata su ardid, pues esta parte de la intervención de Tío Waldo tiene lugar con el ganso en primer plano y el menú ya fuera de pantalla desde hace algunos segundos, lo cual impide al espectador contrastar lo que oye con lo que apareció escrito en pantalla y ver que por ninguna parte en el cartel que anuncia el menú figura el río Rin.

Establecido el Rin como elemento relevante, Edmundo Santos remata su traducción con una broma ligera basada en la homofonía entre los monosílabos rin y ron. Ésta se refuerza en el doblaje con una coletilla en la que al tío Waldo se le hace canturrear “Rin, ron, rin, ron...”.

Como puede verse, puestos a manipular el guión en aras de un efecto cómico, ¿por qué quedarse cortos? Mientras la sincronía visual y la auditiva lo permitan, un traductor es libre para resolver un fragmento complicado de muchas formas. Y en este caso, como en tantos y tantos otros, sí lo permiten. Y el resultado es indiscutiblemente bueno.

14.2.9. Los rescatadores, o el doblaje que no se redibujó

The Rescuers es la más moderna, en el sentido de reciente, de las películas comprendidas en este estudio. Se estrenó en 1977, diez años después de la muerte de Walt Disney, y su doblaje fue el último que dirigió Edmundo Santos, quien no vivió para verlo.

La película incluye no pocos insertos de texto de diversa importancia, ninguno de ellos redibujado, al menos en la versión que he manejado. En la mayoría de los casos, como vamos a ver, la traducción la sirve un personaje al leer el inserto. Veamos algunos ejemplos.

En los primeros compases de la película asistimos a la lectura de la misiva que desencadena la búsqueda sobre la que gira la película. Desesperada, la niña Penny había lanzado una carta al mar dentro de una botella. Ésta llega a la *Rescue Aid Society*, una sociedad ratonil de ayuda humanitaria. Del mensaje, casi borrado por la humedad, es posible leer lo siguiente:

V.O.

TO MORNINGSIDE ORFANAGE NEW YORC
I AM IN TURIBLE TRUBBLE
PLEASE HURRY
HELP
PENNY

La carta está redactada en inglés con las faltas de ortografía propias de la escritura de un niño. A los ratones les cuesta descifrarla por culpa de estos errores y porque el agua la ha borrado parcialmente.

Del mismo modo que el habla caracteriza a los personajes, como ya he explicado en otra sección de este trabajo, este corto fragmento de escritura resulta igualmente caracterizador. No hacen falta más pistas para que el espectador anglófono deduzca que lo ha escrito un niño de corta edad. En el caso de que se hubiese redibujado para el doblaje, este rasgo caracterizador debiera haberse conservado. No fue así, y la petición de auxilio de la niña se mantuvo en inglés en la versión en lengua española. El presidente de la sociedad y la ratita Bianca traducen “a la vista” el mensaje para la asamblea de roedores y los espectadores:

ES

Presidente: *[Leyendo]* Para el orfelinato Morningside, Nueva York... Es difícil descifrar esto. ¡No logro comprenderlo!

Bianca: *[Leyendo]* Estoy... en un... muy... grave... grave... problema. La humedad lo ha borrado mucho. Apresúrense... Auxilio...Penny.

Como tampoco fueron redibujados en español, lo mismo ocurre con los cartelitos que Bernardo y Bianca encuentran dentro del orfanato (al que el doblaje se refiere en todo momento con el galicismo “orfelinato”), en las cajas que contienen los juguetes de los niños. En la de Penny se lee:

V.O.

Se lee:

PENNY’S HOLD UNTIL FURTHER NOTICE

El espectador hispanohablante puede reconocer el nombre de la niña, Penny, en la inscripción, y entiende que la caja contiene sus pertenencias. (La indicación puede

traducirse como “Cosas de Penny. Guardar hasta nuevo aviso”.) Además, en el guión original el ratón Bernardo se encarga de identificar explícitamente a la propietaria:

V.O.

Bernard: Miss Bianca, over here. I found something. These are Penny's belongings.

ES

Bernardo: Miss Bianca, aquí encontré algo. Son las cosas de Penny.

Del mismo modo, Bernardo aclara el significado de la indicación del exterior de la caja de una forma que facilita la traducción:

V.O.

Bernard: It says on the box: Hold until further notice.

ES

Bernardo: La caja dice: No enviar, esperar indicaciones.

En una escena posterior los ratones explicitan también (tanto en el guión original como en el doblaje) la información de un inserto textual. Da la impresión de que, conscientes de que muchos de los niños que los ven desde una de las butacas de la platea del cine pueden tener dificultades para leer, Bernardo y Bianca “leen” para ellos todo lo que encuentran. Así, dentro de la casa de empeño de Madame Medusa, la mala de la película, Bianca se topa con un libro en cuya portada se lee “FIRSTGRADE READER”. Se trata de una cartilla de lectura para niños que aprenden a leer. Bianca dice:

V.O.

Bianca: A child's book! It's Penny's.

ES

Bianca: Bernardo, aquí hay un libro. ¡Es de Penny!

Como señalé antes, hacer que los personajes lean los insertos es una forma de proceder que simplifica enormemente el trabajo del traductor, a quien le basta traducir las intervenciones de los personajes para traducir los insertos al mismo tiempo. Ignoro si los guionistas tuvieron esto en cuenta o simplemente se propusieron facilitar así la comprensión de los insertos textuales a los más pequeños, probablemente incapaces de leerlos.

En otra escena, Orville, el alocado albatros que lleva a los ratones a Devil's Bayou, pide a Bernardo que le lea la lista de comprobaciones necesarias antes de levantar el vuelo. Ésta, al igual que el resto de insertos textuales de este largometraje, aparece en inglés. En esta ocasión el efecto de incongruencia es pequeño debido a que el texto sólo aparece en pantalla un par de segundos. El movimiento de la cámara, que estrecha rápidamente el campo de visión hasta centrarlo en el tercio inferior del documento, impide leerlo. Eso no obsta, no obstante, para que el espectador hispanohablante advierta que está redactado en otro idioma.

V.O.

Se lee:

ALBATROS AIR CHARTER SERVICE
CHECK LIST

BEFORE TAXI CHECK
GOGGLES DOWN
WING FLAPS DOWN
TAIL FEATHERS

BEFORE TAKEOFF
IF AT FIRST YOU DON'T SUCCEED... TRY, TRY AGAIN!

Esto es lo que Bernardo lee en el doblaje español a partir de la lista en inglés:

ES

Bernardo:

Ajustar anteojos
Probar alerones
Plumas traseras
Si al primer intento no logra despegar, vuelva a intentar.

Durante la mitad de la secuencia, el espectador ve que Bernardo lee una lista, pero su contenido no se ve hasta que la cámara ofrece la perspectiva del ratón, momento en que rápidamente se centra sobre la advertencia final: "BEFORE TAKEOFF. IF AT FIRST YOU DON'T SUCCEED... TRY, TRY AGAIN!". Notemos, entonces, que el efecto de incongruencia es directamente proporcional al tiempo que se mantiene en la pantalla el texto en inglés: a mayor tiempo, mayor riesgo de que el espectador se esfuerce por leer

lo que se le ofrece a la vista, mayor extrañamiento, y mayor daño se inflige al doblaje, cuya ilusión se resquebraja mientras las dos lenguas conviven simultáneamente: el español en el canal auditivo, y el inglés en el visual.

Quiero terminar esta sección comentando el único inserto de esta película que no se tradujo de ningún modo, ni mediante sonorización ni con un rótulo explicativo sobreimpreso, lo que probablemente lo condenó a no ser comprendido más que por el público angloparlante.

Snoops, el torpe compinche de Madame Medusa, manda a ésta un mensaje con fuegos artificiales para comunicarle que sus cocodrilos amaestrados han atrapado a Penny. En el cielo nocturno las explosiones dibujan el texto “GOT GIRL” (TENEMOS A LA NIÑA). El espectador hispanohablante no tiene forma de entenderlo salvo, quizás, por la reacción inmediata de Medusa, que al verlo da marcha atrás en su lancha motora para regresar al destartado barco de vapor que le sirve de cuartel general.

Como ya he señalado, opino que estas pérdidas de información no suelen reprocharse ni provocan que el espectador juzgue negativamente la calidad del doblaje. Más bien opino que se admiten como un pequeño precio extra que pagar por el privilegio de disfrutar una película extranjera en el idioma propio. Insisto en que, en su fuero interno, el espectador que acude a ver un doblaje no espera que la traducción haga pasar la película por española, sino que ésta tenga una calidad suficiente que le permita comprenderla y disfrutarla sin molestias. Sostengo que el hecho de que los insertos de texto aparezcan en inglés es incongruente y perjudica la ilusión que persigue crear el doblaje, pero también soy consciente de que funcionan como “marcas de autenticidad” que recuerdan al espectador que la película es el “producto original”, y sólo ha sido “manipulada” en lo imprescindible, lo cual puede ser percibido como una “garantía de calidad”. A mi juicio, prosperó el doblaje y fracasaron las versiones multilingües precisamente porque éstas pretendieron ofrecer una “ilusión perfecta”. El espectador no quiere una ilusión perfecta. Los prestidigitadores, maestros del engaño, saben que una ilusión demasiado perfecta a menudo se vuelve imperfecta. A los espectadores les basta con que sea suficiente. Creo que lo mismo ocurre en el doblaje.

Pautas para la investigación y la docencia

- Un redoblaje permite manipular los contenidos de un guión a fin de adaptarlos a los criterios de aceptabilidad vigentes para el público y la sociedad del momento.
- El “pacto del doblaje” exige que el espectador colabore con esta modalidad de traducción; por ejemplo, reteniendo en su memoria la traducción de la información de un inserto la primera vez que éste aparece para que no sea necesario volver a traducirlo posteriormente.
- Con la ayuda del espectador el traductor puede mantener la redundancia informativa del guión traducido en el nivel mínimo imprescindible, lo cual evita también los problemas de sincronía derivados de la explicitación.
- Mientras la sincronía visual y la auditiva lo permitan, un traductor es libre para resolver un fragmento complicado de muchas formas.
- El espectador deposita su confianza en el traductor merced al “pacto del doblaje”, lo que permite traducir “tramposamente”, con ingenio, siempre que el resultado sea congruente.
- La reproducción de un efecto (cómico, dramático, etc.) a menudo exige que el traductor se tome todas las libertades que hagan falta.
- Cuando un inserto de texto no se redibuja en el idioma de destino, es común que el personaje “ traduzca a la vista” y lo lea en español. Aunque incongruentes, estos rastros del idioma original no suelen provocar rechazo, pues el espectador hace suya la intención del traductor y coopera para que el doblaje tenga éxito.
- Entre un inserto textual y los diálogos de la secuencia en que aparece puede establecerse una relación simbiótica muy sensible al acto de la traducción.
- No traducir un inserto diegético o traducirlo mal puede hacer que la secuencia en que aparece “fracase” desde el punto de vista informativo.
- El contexto de un inserto textual, entendido aquél como todo lo que rodea al inserto, puede ayudar a desentrañar su sentido sin necesidad de traducción.
- El espectador de un doblaje hace por comprender, y así imbuje de sentido pertinente cualquier elemento lingüístico, traducido o no.
- El efecto de incongruencia de un inserto textual en la lengua de origen es directamente proporcional al tiempo que se mantiene en pantalla.

- Las pérdidas de información provocadas por los insertos de texto no traducidos no provocan necesariamente que el espectador juzgue negativamente la calidad del doblaje.
- El espectador no espera que el doblaje haga pasar la película por española, sino que éste tenga una calidad suficiente que le permita comprenderla y disfrutarla sin molestias.
- Los insertos de texto no redibujados pueden funcionar como “marcas de autenticidad” positivas.

14.3. La traducción de textos no diegéticos

Recordemos que Chaves (2000: 62) describe este tipo de textos como “exteriores al mundo narrado, no necesarios para que la trama prospere”. Igual que en las secciones precedentes, veamos qué tratamiento se les dio en *Snow White and the Seven Dwarfs* y pasemos después a analizar lo ocurrido en películas posteriores.

14.3.1. Los textos no diegéticos de *Snow White*

Cuatro son los textos de esta clase susceptibles de traducción que aparecen en el primer largometraje de dibujos animados de los estudios Disney, *Snow White and the Seven Dwarfs*. Por orden de aparición:

- la palabra *carats* (quilates) estampada en los sacos de diamantes frente a los que trabaja Sabio (*Doc*) en la larga escena en que se canta la canción “Heigh-Ho” por primera vez;
- los títulos que aparecen en los lomos de los libros de brujería del laboratorio de la reina;
- la palabra *flour* (harina) pintada en uno de los tarros dispuestos sobre la mesa en que Blancanieves elabora un pastel para los enanitos (hacia el final de la película, momentos antes de que la sorprenda la reina-pordiosera);
- el nombre *Grumpy* (Gruñón) que los pájaros que la ayudan dibujan sobre el pastel con un resto de masa quebrada.

Veamos qué tratamiento se da en los doblajes a cada uno de ellos.

La traducción de *carats*

En la versión ES los sacos que Sabio tiene delante no llevan estampada esta palabra. Posiblemente se borrara en la etapa de posproducción para esta versión en español.

En los redoblajes más recientes, AC y MP, aparece la palabra *carats* (en inglés, no traducido) estampada sobre dos sacos, uno marcado “20 *carats*” y otro “50 *carats*”.

Los títulos sobre los lomos de los libros del laboratorio de la reina

En la versión original en inglés se leen los siguientes títulos sobre los lomos de los libros de la biblioteca de la reina:

- Astrology
- Black Arts

- Alchemy
- Witchcraft
- Black Magic
- Disguises
- Sorcery
- Poisons

Tanto las versiones ES como AC muestran las mismas traducciones redibujadas (procedentes, probablemente, de la primera versión al español de 1938), a saber:

- Astrología
- Encantamientos
- Alquimia
- Brujerías
- Malas artes - Muerte
- Disfraces
- Hechicerías
- Venenos

Por el contrario, en el redoblaje MP los títulos de los libros aparecen en inglés.

La traducción de *flour*

Igual que ocurrió con la palabra *carats*, en la versión ES tampoco se ha conservado este texto, por lo que no se especifica el contenido del tarro que aparece en pantalla.

Tampoco en el redoblaje AC aparece la inscripción en el tarro de harina, lo cual resulta extraño. ¿Por qué aparece la palabra *carats* en los sacos de diamantes, pero se borra *flour* en el tarro? Parece que la conservación o supresión de esta clase de insertos en esta versión no obedeció a un criterio claro y uniforme.

Al contrario que en las versiones ES y AC, en MP sí aparece la leyenda *flour* (en inglés) en el tarro de harina.

Grumpy escrito con masa quebrada

En la versión ES se ve cómo un pajarillo dibuja el nombre de *Grumpy*, el enanito gruñón, con un resto de masa quebrada sobre el pastel que está cocinando Blancanieves.

Debido a que en este doblaje los nombres de los enanitos se conservaron en inglés, el público reconoce que el pastel es un regalo de Blancanieves para el enanito que, finalmente y al igual que el resto, ha demostrado afecto hacia ella.

En cambio, en la versión AC el nombre *Grumpy* ha sido sustituido por un arabesco. Esta imagen modificada se creó en la época de la producción de la película (1937) para ser incorporada en las versiones dobladas **en las que también se tradujesen los nombres de los enanitos**²⁴⁴ (resalto esta puntualización porque es clave para entender lo que sigue). En las versiones italiana, francesa y china, entre otras, se tradujeron los nombres de los enanitos, y por ello aparece el mencionado arabesco: ver *Grumpy* escrito sobre el pastel cuando el nombre del personaje es *Grincheux* (en francés) o *Brontolo* (en italiano) habría producido confusión sin duda. Dado que, como he señalado, en el doblaje ES (1964) los nombres de los enanitos se mantuvieron en inglés, en la imagen del pastel se mantiene el nombre *Grumpy*. Por el contrario, en el redoblaje AC (2001) —el primero que en España presenta las traducciones de los nombres de los enanitos— se optó por incluir el arabesco, como ya se había hecho anteriormente en las versiones dobladas para otros países, con el fin de evitar la confusión que la aparición del nombre *Grumpy* produciría cuando al enanito se le llama Gruñón.

La versión MP es la más incoherente de las tres. Si bien como resultado del doblaje *Grumpy* pasa a ser *Gruñón* (según el nombre español por el que tradicionalmente se lo conoce en Méjico), sobre el pastel se lee *Grumpy*, a pesar de que en ningún momento se hace referencia en la película a nadie con este nombre. Por tanto, un espectador bien pudiera preguntarse quién o qué es *Grumpy*, y por qué el pajarito decide escribir eso sobre el pastel.

Para explicar la disparidad existente entre las tres versiones en español de *Snow White and the Seven Dwarfs* en lo tocante a la traducción, no traducción, omisión e incluso sustitución de insertos de texto, recapitulo mis conclusiones:

- a) Para el primer doblaje de *Snow White* en español (1938) se produjo una versión —una “copia en castellano”— en la que se adoptó un criterio particular para el tratamiento de los insertos de texto que aparecían en inglés en el original: los textos no diegéticos se suprimieron y los textos diegéticos y didascalias se redibujaron en castellano. Los nombres de los siete enanitos, que no se

²⁴⁴ Agradezco esta información al investigador José Luis Ortiz.

- tradujeron, fueron la única excepción a esta práctica. Esto explica la aparición del nombre *Grumpy* en la escena del pastel que elabora Blancanieves. Así se llamó el enanito gruñón en aquel primer doblaje español, y de esa manera el espectador entendía que el pastel era un regalo para él.
- b) El texto que se utilizó para grabar los diálogos del doblaje de ES (1964) fue una nueva traducción del guión original; sin embargo, en el estudio de doblaje se tomó como referencia de pantalla la versión en inglés de *Snow White and the Seven Dwarfs*. Posteriormente, se volvió a sonorizar la “copia en castellano” de 1938 incorporando el doblaje de Edmundo Santos, maniobra que explicaría —mas no justificaría— la discrepancia entre el doblaje, las didascalias y los textos diegéticos: ni la traducción ni el doblaje de Edmundo Santos se cotejaron con la “copia en castellano” de 1938; de lo contrario se hubiese detectado, y probablemente corregido, la falta de uniformidad entre el doblaje y los textos de pantalla.
 - c) En lo tocante al doblaje MP, todo parece indicar que se llevó a cabo a partir de la copia original en inglés de la película, pues en él se han conservado —sin traducción— todos los insertos originales (entre ellos, como hemos visto, todos los textos no diegéticos: *carats*, los títulos de los lomos de los libros, *flour* y el nombre *Grumpy*). Este doblaje se incluye como pista de audio opcional en el DVD de la película que se comercializa en España. Cuando el espectador la elige, se le ofrece la versión en inglés de la película, que presenta todos los insertos en este idioma, con los diálogos en español “neutro” de Hispanoamérica.
 - d) El caso del doblaje AC, como ya señalé anteriormente, resulta más difícil de explicar, pues el criterio por el que se rige la traducción de indicios gráficos no parece ser uniforme. Por un lado, se mantienen los textos diegéticos y las didascalias de la “copia en castellano”. Por otro, se deja *carats* sin traducir, se traducen los títulos de los lomos de los libros de la reina, pero se elimina *flour* sin introducir su traducción al español (“harina”). Además, se introduce el arabesco de masa quebrada para eliminar la referencia al enanito gruñón.

14.3.2. Los insertos no diegéticos de Pinocchio

Los estudios Disney no se esmeraron con *Pinocchio* igual que con *Blancanieves*. En la película del muñeco de madera se trataron los insertos no diegéticos de tres modos

distintos: algunos se redibujaron, otros no, y aún otros se suprimieron. Como puede verse, se recorrió el abanico de posibilidades.

Quizá por considerarlos irrelevantes para el desarrollo de la trama, ciertos insertos no se redibujaron para el doblaje –por ejemplo, el cartel de la taberna donde se reúnen el Honrado Juan y Gedeón con el cochero, que indicaba el nombre del establecimiento: RED LOBSTER INN— o incluso se borraron, como les ocurrió a las inscripciones estampadas en las cajas donde encierran a los niños transformados en burros, que indican el destino adonde los mandan:

V.O.

Se lee:

[Caja 1]

SOLD TO THE SALT MINE

[Caja 2]

SOLD TO THE CIRCUS

En ES estos insertos no se redibujaron con sus traducciones correspondientes: “Vendido a la mina de sal” para la Caja 1 y “Vendido al circo” para la Caja 2, lo cual puede sugerir que en las versiones dobladas los insertos textuales que cumplen una función meramente decorativa son más susceptibles de ser mantenidos en inglés o, incluso, de ser borrados. De ello pudiera deducirse que cuando el inserto de texto es de naturaleza no diegética, el borrado es una alternativa superior a la no traducción, puesto que evita la incongruencia y no perjudica la ilusión del doblaje.

No obstante, ni siquiera esta conclusión puede elevarse a la categoría de norma de traducción. No todos los textos no diegéticos se trataron igual en *Pinocchio*. Hubo algunos que sí se redibujaron. ¿Por qué motivo? Lo ignoro. El caso es que algunos se consideraron más importantes que otros, y eso los volvió susceptibles de ser redibujados. Vayamos a la parte de la película en que el cargamento de niños revoltosos arriba a la Isla de los Juegos, una especie de gigantesco parque de atracciones donde uno puede hacer lo que le plazca sin mayores que lo reconvengan. Entre otras opciones, los muchachos pueden divertirse fumando o destrozando a su antojo lo que se cruce en su camino. Para lo primero, la isla cuenta con una sección llamada TOBACCO ROAD, mientras que para lo segundo existe una casona identificada como MODEL HOME-OPEN FOR DESTRUCTION. Ambas están señaladas por medio de grandes letreros que forman parte del decorado general de la escena, y que, por eso mismo, son

claramente visibles en pantalla. A pesar de tratarse de indicadores de naturaleza no diegética, pues en nada ayuda su información al desarrollo de la trama, sí se redibujaron para la versión en lengua española con las siguientes traducciones: TIERRA DEL TABACO y CASA MODELO-PRONTA A LA DEMOLICIÓN, lo cual vuelve a sugerir que el tratamiento de estos insertos obedece a criterios misteriosos.

14.3.3. Los textos no diegéticos de Dumbo

En ninguna de las dos versiones en español que he manejado para este estudio se redibujaron los insertos de texto, fuesen de la clase que fuesen. Un ejemplo de texto no diegético se encuentra en el exterior del carromato que encierra a la madre de Dumbo, castigada por enfrentarse a quienes se burlaban de su elefantito. Se leen tres letreros:

V.O.

[Letrero 1]

DANGER KEEP OUT

[Letrero 2]

DANGER

[Letrero 3]

MAD ELEPHANT

Una posible traducción sería “PELIGRO, NO ACERCARSE” para el primero, “PELIGRO” para el segundo, y “ELEFANTA LOCA” para el tercero. Ninguno de ellos se redibujó, ni para el doblaje dirigido por Amadori en 1942, ni para el de 1964 a cargo de Santos. Es el contexto el que suministra al espectador el significado de los letreros. Inmediatamente antes se ha presenciado el ataque de ira de la madre de Dumbo, y a continuación el espectador entiende que se ha enjaulado a la elefanta como castigo, y que los letreros son alguna clase de advertencia. Además, el parecido entre la palabra inglesa “*elephant*” y la española “elefante”, ayuda a la interpretación del sentido de los insertos.

14.3.4. Cuando el contexto no es suficiente para facilitar la comprensión

En la primera escena de la película *Peter Pan* en que aparecen los piratas, se ve a éstos arrojando cuchillos contra una puerta donde alguno de ellos ha dibujado una caricatura del capitán Garfio acompañada de la inscripción “*The cap’n*”. Que se trata de un retrato del capitán es algo que sólo pueden comprender a ciencia cierta los espectadores

angloparlantes. La caricatura, de pésima factura, parece el trabajo de un niño de cuatro años e indica que Garfio capitanea una tripulación de rufianes carentes de toda instrucción. Es precisamente la inscripción, una transcripción cuasi fonética del inglés “*The captain*”, la que permite discernir la identidad del caricaturizado. Esta información no es accesible al espectador español con pobre conocimiento del inglés. Sólo alguien con cierto dominio de esta lengua es capaz de interpretar correctamente la forma apocopada *cap’n* como *captain* (capitán) y, por tanto, relacionarla directamente con Garfio sin pensar por un momento que el dibujo tenga que ver con una gorra (*cap*, en inglés) que los piratas detestasen por alguna extraña razón.

En otra escena, y por seguir con los insertos mal redactados, Smee, el solícito ayudante del capitán, clava en la puerta del camarote de Garfio un cartel con la leyenda: “*Quiet. Do not disterb*” (“Silencio. No molestar”). El verbo *to disturb* está mal escrito, pero es un error muy apropiado si lo que se desea es transmitir mediante pequeños detalles como éste que el pirata tiene escasa instrucción. Este inserto tampoco se redibujó para el doblaje, y aquí la pérdida es doble: se pierde su significado y se pierde la función caracterizadora que cumple la falta de ortografía²⁴⁵.

14.3.5. Textos no diegéticos en los doblajes de *Lady and the Tramp*

Tampoco se redibujaron en español este tipo de textos en los doblajes de *La dama y el vagabundo*. Muchas veces meros detalles decorativos, estos insertos se mantuvieron en inglés. Es el caso de la tarjeta de felicitación que recibe la pareja Darling con motivo de su próxima paternidad, con el texto: “*For that bundle of heaven that’s coming to you*”, de las placas identificativas al pie de las jaulas de los diferentes animales cautivos en el zoo: “*ape cage*”, “*alligators*”, “*hyena*”, de los carteles de los escaparates de los comercios delante de los que pasan Lady y Butch, o de la inscripción “*Dog Pound*” en el carromato del perrero municipal.

14.3.6. 101 Dalmatians y las galletas “Kanine Krunchies”

Esta película incluye una secuencia en que la camada entera de cachorros mira fascinada un serial de televisión protagonizado por un perro. La patrocinadora del programa es una marca de galletas llamada “Kanine Krunchies” que aparece en la

²⁴⁵ Creo oportuno recordar que en estos doblajes no se emplearon rótulos sobreimpresos en pantalla para compensar la pérdida de información que suponían los insertos no redibujados. Sólo se usan en algunos de los redoblajes posteriores (por ejemplo, en el de *La dama y el vagabundo* del año 1997).

pantalla acompañada de una locución comercial. En el doblaje, la marca se traduce a medias y se pronuncia “a la española”: “Canes Cronchis”. En este caso, el hecho de que el inserto de texto forme parte de un mensaje complejo compuesto por información sonora (la locución del anuncio) y visual (las imágenes de éste) casi obliga a descartar la no traducción como opción y a buscar un procedimiento de traducción eficaz.

Aunque para el espectador angloparlante el significado de esta marca ficticia es transparente, pues el trasunto latino Kanine remite a *dog* (perro) y Krunchies a *crunch* (crujir), y ambos dan a entender que se anuncian galletas para perros, el nombre “Canes cronchis”, que es una “traducción a medias”, difícilmente remite en español a algo parecido, por más que “canes” funcione como sinónimo culto de “perros”. No obstante, dada la situación en que aparece el anuncio, el espectador del doblaje entiende que se trata de una marca comercial relacionada con los perros que patrocina un espacio televisivo protagonizado por uno. No se necesita nada más para que el espectador la asimile, la etiquete correctamente como una información accesorio en el cuerpo informativo total de la película, y siga disfrutando de ésta sin merma importante de comprensión.

14.3.7. Textos no diegéticos en *The Sword in the Stone*

También encontramos en esta película insertos textuales decorativos, irrelevantes para el desarrollo del argumento y, por tanto, susceptibles de permanecer en inglés en el doblaje.

En una escena el espectador de la versión en español ve en pantalla un mapa que, además de las inscripciones y señales que se pueden esperar, presenta una especialmente visible: THE WORLD. TERRA FIRMA. De sus dos partes, sólo la segunda, en latín, puede ser rápidamente comprendida por un hispanohablante con cierta cultura, pues *terra firma* y “tierra firme” se parecen lo suficiente. No saber que “The World” se traduce al español como “El mundo”, no supone, ni mucho menos, una pérdida informativa importante para el espectador del doblaje, y ésta puede ser una de las razones por las que el inserto se mantuvo en inglés.

En la misma escena, al fondo se ve un globo terráqueo con inscripciones similares, pero en este caso bastante más crípticas. Para el espectador incapaz de descifrar lo anterior, la leyenda “NEW WORLD” resultará igual de arcana, aunque quizá menos que la impronunciable combinación de letras “NWES”. Sólo alguien con buen dominio del inglés la descifrára como *North-West-East-South* o, lo que es lo

mismo, una sigla formada con las iniciales de los cuatro puntos cardinales: Norte-Oeste-Este-Sur (en el orden en que se citan en la inscripción). Estos pequeños textos de función meramente decorativa no se redibujaron para el doblaje, que no resultó perjudicado por ello.

He aquí una escena interesante en que el mago Merlín intenta persuadir a Wart (Grillo, en el doblaje) de la necesidad de adoptar un pensamiento abierto y moderno.

V.O.

Merlin: Now, first of all, lad, we've got to get all these medieval ideas out of your head. Clear the way for new ideas.

[Merlín da unos golpecitos a un globo terráqueo que lleva la inscripción "NEW WORLD TO BE DISCOVERED IN 1492".]

Knowledge of man's fabulous discoveries in the centuries ahead. Now, that'll be a great advantage, boy.

ES

Merlín: Bueno, antes que nada, hijo, tendré que quitarte de la cabeza todas estas ideas medievales y retrógradas. Hay que dejar libre el camino a las ideas nuevas. Hay que estar consciente de los fabulosos descubrimientos del hombre en los siglos venideros. Y, ¿comprendes?, eso será una gran ventaja.

Aquí el guión se apoya en un elemento visual (la inscripción referente al descubrimiento de América) para decir entre líneas mucho más de lo que el mago cuenta. El espectador angloparlante concluye que cuando Merlín indica con su vara el globo terráqueo a la vez que habla al joven Wart de la necesidad de deshacerse de viejas ideas medievales y de abrazar los descubrimientos del hombre futuro, escoge el de América en 1492 como ejemplo cardinal. Como el inserto no se redibujó para la versión en español, esta información corre el riesgo de perderse en el doblaje. La única pista que pudiera conducir al espectador hispanohablante a la misma conclusión sería precisamente la única información no lingüística del inserto: la cifra 1492, que ayuda a inducir el posible significado de las palabras "*New World to be discovered*" y, quizá, del inserto completo: "Mundo nuevo que se descubrirá en 1492". No obstante, parece poco probable que un espectador sin conocimientos de inglés lleve a cabo todo este proceso mental en los pocos segundos durante los que aparece el inserto en escena.

14.3.8. Textos no diegéticos en Robin Hood

Ofrezco a continuación una relación de insertos lingüísticos, en su mayoría elementos “decorativos” del fondo de distintas escenas que, a pesar de aportar información, no resultan claves para el desarrollo de la historia. Seguramente por esa razón se mantuvieron en inglés en el doblaje sin que su significado fuese esclarecido más que, en el mejor de los casos, por la situación en que aparecen. Sin embargo, cuando el contexto no resulta aclarador el inserto no se entiende y su contenido no franquea la barrera lingüística. Como ya he señalado, el espectador del doblaje, sabedor de que se encuentra ante una producción extranjera, suele pasar por alto, por lo general, la extrañeza que produce encontrar textos en inglés en una película “en español”. He aquí algunos ejemplos de textos no diegéticos que pueden verse en *Robin Hood*:

- Como hacen las quinceañeras con sus ídolos, la doncella Marian ha colgado en su armario un cartel de recompensa por Robin Hood, que dice en inglés: “REWARD 10.000 INGOTS FOR THE CAPTURE OF THE OUTLAW ROBIN HOOD”. Podría traducirse como: “Recompensa de 10.000 lingotes de oro por la captura de Robin Hood”.
- En una escena el fraile Tuck mete a la serpiente Hiss en un barril de cerveza etiquetado “ALE” (“CERVEZA”).
- Los carteles de la caseta donde se venden pasteles para los asistentes al torneo de tiro con arco en el que se intenta apresar a Robin también aparecen en inglés.
- El cepillo de la iglesia porta la inscripción GOD BLESS YE POOR (“Bienaventurados los pobres”).
- Un cartel en una de las dependencias del castillo del príncipe Juan indica: KEEPER OF THE ROYAL TREASURE (Guardián del Tesoro de la Corona).
- Al final de la película, un cartel de recompensa por Robin Hood con el texto REWARD £1,000 FOR CAPTURE OF ROBIN HOOD (nótese el anacronismo que sitúa la libra esterlina como moneda ya en el siglo XIII), aparece cruzado por otro que lo rectifica: PARDONED BY ORDER OF KING RICHARD (Indultado por orden del rey Ricardo). La escena no se redibujó para el doblaje en español, y los carteles aparecen con sus textos originales en inglés. No obstante, posiblemente se entienda su significado porque, a fuerza de ver películas del oeste en televisión, muchos hispanohablantes conocen que la

palabra “reward” se asocia con una orden de busca y captura de un malhechor y significa “recompensa”. El cartel de rectificación incluye además la palabra “pardoned”, de raíz latina, de fácil asociación en español con “perdón” o “perdonado”, lo cual puede ayudar a comprender.

- También al final, los espectadores no necesitan descifrar el texto de un cartel con la inscripción ROYAL ROCK PILE para comprender que tanto el príncipe Juan, como Hiss y el sheriff de Nottingham han sido condenados a pasar el resto de sus días picando piedra en una cantera. Sus picos, grilletes, y trajes a rayas blancas y negras son suficientemente explicativos. Ya se sabe que a buen entendedor, pocas palabras bastan. En este caso, más bien ninguna.

La película termina con Marian y Robin felizmente casados y alejándose en una carroza. En la trasera de ésta cuelga una sábana con la inscripción: JUST MARRIED. En la versión original, éste es el guión que acompaña a la escena:

V.O.

A-Dale: Well, folks, that's the way it really happened.

En el doblaje, sin embargo, la voz de A-Dale, el narrador, explica, leyéndolo el significado del mensaje en inglés:

ES

A-Dale: ¡Bien casados! Bien, amigos, así es como en verdad sucedió.

Recuérdese que esta clase de escena se repitió en películas como *Cinderella* y *Sleeping Beauty*, donde a insertos de texto con la misma información se les dio un tratamiento distinto.

14.3.9. El caso de The Rescuers

El caso de *Los rescatadores* es curioso, pues la película está plagada de insertos textuales que no se han traducido, ya sean diegéticos o no diegéticos. Su gran número pudiera explicarse porque la trama esta vez no se desarrolla en un mundo de fábula, sino en los Estados Unidos del decenio de 1970, a juzgar por los personajes y el entorno en el que transcurre la acción, en una sociedad, como es la nuestra, donde el lenguaje, en sus variedades oral y escrita, está presente por doquier. Como ninguno de los insertos se

redibujaron para el doblaje, éste adolece de los fallos que ya he comentado al hablar de otras películas. Veamos unos ejemplos.

Al principio vemos una botella lanzada al mar por la niña protagonista, Penny, que ha guardado en ella un mensaje de petición de auxilio. Cuando la cámara se acerca a la botella, justo antes de que la encuentren los ratones, se transparenta parte del texto del mensaje y puede leerse la palabra *HELP* (socorro). Por un lado, el significado de esta palabra, por su ubicuidad, puede resultar evidente para hablantes de idiomas distintos del inglés, pero el sentido de la escena se entiende principalmente por el símbolo del mensaje encerrado en la botella y arrojado al mar, último recurso del desesperado que confía que las olas lleven su demanda a quien lo pueda auxiliar.

Típicos textos no diegéticos son los carteles indicadores, que además cumplen una función decorativa. En los primeros minutos de la película se ve uno a la entrada de la sede de las Naciones Unidas en Nueva York con el texto: “*United Nations, New York*”, y otro en su correspondiente ratonil, la *Rescue Aid Society*, adonde se dirigen ratones de diversas nacionalidades, a juzgar por sus acentos y atuendos. Idéntica función cumple el cartel a la puerta del orfanato donde vivía la niña Penny, con la indicación “*Morningside Orphanage*”, o el situado a la entrada de la tienda de la malvada Medusa, con la leyenda “*Medusa’s Pawn Shop*”. En este último caso, debido a que los insertos textuales de esta película no se redibujaron, el espectador hispanohablante sólo puede saber que Medusa regenta una casa de empeño (eso es lo que significa *pawn shop*) a través del testimonio de Rufus, el gato del orfanato, que así lo declara a Bernardo y Bianca en un momento de la película. No obstante, dada la naturaleza no diegética del inserto la pérdida de información es irrelevante.

Numerosos insertos decorativos adornan las escenas que se desarrollan en el helipuerto donde Bernardo y Bianca se suben a lomos del albatros que los ha de llevar a Devil’s Bayou. Por ejemplo, el indicador “*ESCALATOR*” al pie de la escalera mecánica que conduce al helipuerto, el cartel “*ALBATROSS AIR SERVICE. OFFICE*”, o el aviso, cual si de un aeropuerto real se tratase, “*ALBATROSS AIR SERVICE. DESTINATION DEVILS BAYOU. LEAVES 6:45*”. Ninguno de ellos se traduce, pero todos se entienden en mayor o menor medida, bien por su similitud con palabras españolas (*escalator*/escalera mecánica, *albatross*/albatros, *air service*/servicio por aire), o bien por el entorno en el que se desarrolla la acción, que aclara el significado de los carteles porque los envuelve en un escenario (un contexto) cuyo significado resulta conocido y familiar para el espectador.

Como ya he señalado, la familiaridad del entorno en el que aparecen los insertos ayuda al espectador a interpretarlos parcial o totalmente en caso de no ser traducidos. Otro ejemplo de esto mismo lo encontramos en la escena en que, dentro de la oficina de la “Aerolínea Albatros”, Bernardo encuentra una radio confeccionada con una caja de puros. Tres palabras se distinguen en ella: CIGARS, TUNER, VOLUME. La palabra *cigars* es inteligible en español (cigarros), y los términos *tuner* y *volume* son los que comúnmente se encuentran en las radios de cualquier hogar, por lo cual el espectador reconoce inmediatamente que la radio es una caja de cigarros puros. La transparencia o inteligibilidad de ciertos vocablos aclara al primer golpe de vista su significado, como cuando Bernardo y Bianca montan sobre el albatros acomodados en una lata de conservas, identificada por demás por la palabra SARDINES (sardinas). No seré yo quien arguya que no redibujar en español este inserto comporta pérdida de información en el doblaje.

Reflexiones sobre la traducción de insertos textuales no diegéticos

Los ejemplos de textos no diegéticos comentados en esta sección parecen indicar que el hecho de que el inserto no sea relevante para el desarrollo de la trama disculpa o incluso justifica que no se traduzca. ¿Importa, por ejemplo, que un espectador no angloparlante ignore a qué área del saber hace referencia la palabra *Witchcraft* (Brujería) que se lee en el lomo de uno de los libros de conjuros de la biblioteca de la madrastra de Blancanieves? A fin de cuentas, este detalle sólo cumple una función decorativa y es irrelevante para la película. Desde un punto de vista pragmático y funcional, nada se pierde si no se traduce: ni se pierde información argumental importante, ni se confunde al espectador del doblaje.

Este tipo de razonamiento puede llevar a recomendar que, por norma, se traduzcan sólo los insertos que resulten necesarios para el desarrollo y la comprensión correctos del argumento. Es decir, sólo los pertinentes.

No obstante, para quienes defiendan que la traducción debe velar por transferir al texto traducido el mayor volumen posible de la carga informativa total de la obra original, no traducir los insertos no diegéticos ocasionaría una pérdida de información que daría lugar a una traducción mermada. Si pensamos en una película como un “cuerpo informativo” donde nada de lo que en ella aparece o se oye es fortuito, sino que, bien al contrario, obedece a una intención precisa (de la naturaleza que sea: estética, ideológica, efectista, etc.), entonces tan importante deviene para la integridad

de dicho cuerpo informativo su banda sonora instrumental o los ambientes de escenas de multitudes, como el título que aparece en la cubierta del libro que el protagonista deja a la vista al abrir un cajón de su escritorio para extraer un revólver²⁴⁶.

Expresado en términos más simples: si el peso informativo de una película fuese de 100 unidades, no traducir los insertos no diegéticos en un doblaje produciría una versión más “delgada” y menos “informativa”. Aunque esto es evidente, opino que este tipo de pérdidas son un precio más que aceptable que, en la práctica, cualquier traductor o productora paga sin rechistar, dado que al no tratarse de información pertinente para la comprensión del argumento, en modo alguno menoscaban el disfrute de los espectadores, por más que dejen entrever que lo ofrecido es un producto derivado, un doblaje, y no la obra original.

Pautas para la investigación y la docencia

- Esclarecer por qué los nombres de los siete enanitos se mantuvieron en inglés en los doblajes en español de *Snow White* realizados en 1938 y 1964, mientras que en otras lenguas se tradujeron.
- Es necesario encontrar una copia del doblaje perdido de 1938 que aclare el “parentesco de traducción” que relaciona a los posteriores con él.
- Investigar si en las versiones dobladas los insertos textuales que cumplen una función meramente decorativa son más susceptibles de ser mantenidos en inglés o, incluso, de ser borrados.
- Dado que evita la incongruencia, ¿es el borrado de insertos de texto no diegéticos una alternativa superior a la no traducción?
- No siempre el contexto ayuda a comprender el significado de los textos no diegéticos que aparecen en lengua original en un doblaje.

²⁴⁶ La película de Coppola *Apocalypse Now* (1977) ofrece un ejemplo magnífico de lo que señalo. Sobre la mesilla de noche de Kurtz, el mesiánico desertor interpretado por Marlon Brando al que el joven Charlie Sheen (Willard, en la película) persigue y termina dando muerte se ve un ejemplar del libro *The Golden Bough* (*La rama dorada*), de James Frazer, un estudio antropológico de ritos antiguos existentes en ciertas culturas en los cuales un joven pretendiente debe asesinar al viejo regente para hacerse con el trono. El libro da a entender que Kurtz se ve como el rey que debe morir para perpetuar el reinado y así proteger a su pueblo de la decadencia. Esto viene a corroborar que hasta los más insignificantes detalles de una (buena) película cumplen una función informativa específica en el plan trazado por el director y el guionista. Para que la referencia al libro de Frazer se comprenda en el doblaje hace falta que se cumplan dos condiciones. Una, que el traductor facilite, en sobreimpresión, por ejemplo, el título en español de la obra. Otra, que el espectador conozca su asunto. El cumplimiento de la primera entra dentro del ámbito de responsabilidad del traductor, como lo está la traducción de textos no diegéticos. El de la segunda, no.

- Un inserto de texto no diegético puede tener, además de significado denotativo, función caracterizadora. Al no traducirlo se pierden los dos.
- Pros y contras de recomendar que, por norma, se traduzcan sólo los insertos que resulten necesarios para el desarrollo y la comprensión correctos del argumento.
- No traducir los insertos no diegéticos ocasiona una pérdida de información que da lugar a una traducción mermada. ¿Es necesario tener en cuenta esta pérdida, o es desdeñable?

SUPLEMENTO AL CAPÍTULO

SP 14.1. La traducción de textos genéricos

Así denomina Chaves (2000: 61) a los títulos que aparecen al principio y al final de la película referidos al elenco de actores o a los miembros del equipo técnico, a las referencias a hechos o personajes, a los agradecimientos del director, etc.

Los procedimientos de traducción más comunes²⁴⁷ para los tipos más habituales de textos genéricos son los siguientes:

- Título de la película: redibujado, sobreimpresión-subtitulación, sonorización. También sin traducción.
- Títulos de crédito iniciales o finales referidos al elenco de actores y al equipo técnico: redibujado o sin traducción.
- Agradecimientos del director o dedicatorias: redibujado, sobreimpresión-subtitulación, sonorización.
- Referencias iniciales que sitúen el argumento temporal o geográficamente: redibujado, sobreimpresión-subtitulación, sonorización.
- Referencias finales a modo de epílogo sobre los hechos y personajes de la trama: redibujado, sobreimpresión-subtitulación, sonorización.
- Carteles indicadores del final de la película: redibujado, sobreimpresión-subtitulación, sonorización. También sin traducción.

Como ya he explicado anteriormente, en este trabajo no analizo la traducción de este tipo de textos por no formar parte de los diálogos de la película. En esta breve sección sólo pretendo volver a insistir en algo que he comentado antes en otras partes de este trabajo, a saber:

- uno: que el estudio de las versiones actualmente disponibles de los doblajes en español de los Clásicos Disney lleva a concluir que la traducción de los insertos de texto se acometió de forma caprichosa, nada rigurosa;
- dos: que estas versiones no permiten realmente determinar a ciencia cierta el tratamiento que se dio originalmente a estos insertos, pues no todas incluyen las mismas imágenes²⁴⁸.

²⁴⁷ En Chaume (2004a: 295) puede consultarse un resumen de los procedimientos de traducción más frecuentes para los insertos de texto en el doblaje y la subtitulación.

²⁴⁸ De hecho, no es infrecuente encontrar en los foros de aficionados a los Clásicos Disney de dibujos animados a personas interesadas en que alguien les procure los insertos de texto de un doblaje concreto redibujados en español. Por lo general estos aficionados poseen una versión con los insertos originales en

Tenga en cuenta el lector estas dos observaciones al repasar a continuación la relación de los doblajes en español manejados en este estudio. Al lado de cada título indico si los textos genéricos se redibujaron en español o no.

Blancanieves (doblaje ES): Sí.

Blancanieves (doblaje AC): No.

Blancanieves (doblaje MP): No.

Pinocchio (doblaje AM): Sí.

Dumbo (doblaje AM): No.

Dumbo (doblaje ES): No.

Bambi (doblaje ES): Sí.

Cenicienta (doblaje ES): Sí.

Cenicienta (doblaje JG): No.

*Alicia en el país de las maravillas*²⁴⁹ (doblaje ES): Sí.

Peter Pan (doblaje ES): Sí.

La dama y el vagabundo (doblaje ES): No. (Sólo se redibujó en español la dedicatoria inicial.)

La dama y vagabundo (doblaje EG): No (La dedicatoria se ofrece en inglés traducida por subtítulos en las ediciones para vídeo y DVD.)

La bella durmiente (doblaje ES): Sí.

La bella durmiente (doblaje EG): No.

101 dálmatas (doblaje ES): Sí, parcialmente.

Merlín el encantador (doblaje ES): No.

Libro de la selva (doblaje ES): Sí, parcialmente.

Los aristogatos (doblaje ES): Sí, parcialmente.

Robin Hood (doblaje ES): No.

Los rescatadores (doblaje ES): No.

inglés y buscan los insertos redibujados (títulos de crédito, didascalias, etc.) para conservarlos o, incluso, incorporarlos a la película en el lugar de los otros.

²⁴⁹ *Alice in Wonderland* fue la primera película en que se indicaron en los títulos de crédito iniciales de la versión original los nombres de los personajes junto al de cada uno de los actores que les daban voz. Esto no volvió a repetirse hasta el estreno de *The Jungle Book*.

Por lo general, en los tres casos en que los textos fueron redibujados parcialmente se tradujeron por este procedimiento sólo los títulos referidos al elenco de voces españolas y a los responsables de la versión doblada (el traductor del guión, el adaptador y el director del doblaje); se mantuvieron en inglés todos los demás, normalmente referidos a los aspectos técnicos de la película.

Como puede verse en la relación de títulos, en siete de los doblajes “canónicos” dirigidos por Amadori y Santos se redibujaron estos textos íntegramente en español; en seis no, y en tres sólo parcialmente.

Ninguno de los “redoblajes” modernos (los dirigidos por MP, EG, JG y AC) incluye textos genéricos redibujados en español, aunque estos sí apareciesen en los doblajes dirigidos por Edmundo Santos. Por esta razón insisto en que el investigador no debe fiarse de las versiones en formato DVD disponibles actualmente en los comercios. Es un poco más prudente servirse de las copias en VHS para sacar conclusiones. Por desgracia, estos vídeos fueron retirados de los comercios hace años y hoy en día sólo se consiguen en mercadillos, tiendas de venta de artículos de segunda mano, o a través de particulares y coleccionistas privados.

Así las cosas, vuelvo a repetir que la información de la que dispongo en este momento sólo me permite extraer conclusiones provisionales sobre el tratamiento dado originalmente en estos doblajes a los textos genéricos y, en general, a los insertos de texto.

Veamos ahora algunos ejemplos de la traducción de títulos de crédito iniciales y de dedicatorias en algunos de los largometrajes que abarca este estudio.

Pinocchio

Los títulos de crédito iniciales del doblaje en español de *Pinocchio* aparecen redibujados en español e incluyen esta dedicatoria del propio Walt Disney:

A Luis César Amadori mi agradecimiento por haber dirigido la versión castellana de “Pinocchio”. Walt Disney

En la versión doblada, el cartel que muestra el título de la película refleja el nombre del personaje del cuento en inglés (en italiano, realmente, pues nunca se tradujo en lengua inglesa), PINOCCHIO, en lugar de la forma española PINOCHO, que es como se pronuncia en toda la película. Otro tanto ocurre con la portada del libro a partir del cual Pepito Grillo relata la historia de sus aventuras con la marioneta de madera: en la

cubierta, el nombre que aparece también es PINOCCHIO. La película se estrenó originalmente en Argentina con ese título, aunque durante toda la película el nombre del muñeco se pronuncia “a la española”.

Peter Pan

Todos los insertos de texto de esta película, incluidos los textos genéricos, se redibujaron en español para el doblaje; entre ellos, el siguiente agradecimiento:

V.O.

Walt Disney Productions is grateful to the Hospital for Sick Children GREAT ORMOND STREET-LONDON to which Sir James M. Barrie gave his copyright of Peter Pan.

ES

Producciones Walt Disney manifiesta su agradecimiento al Hospital for Sick Children²⁵⁰ GREAT ORMOND STREET – LONDON a quien Sir James M. Barrie donó sus derechos de autor de Peter Pan.

La dama y el vagabundo

Al comienzo de la película aparece esta dedicatoria en dos partes:

V.O.

“In the whole history of the world there is but one thing that money can not buy... to wit –the wag of a dog’s tail.” Josh Billings

So it is to all dogs –be they LADIES or TRAMPS that this picture is respectfully dedicated.

El doblaje dirigido por Edmundo Santos en 1955 no traduce más insertos de texto que éste:

ES

“En este mundo entero una cosa sólo existe que no la compra el dinero. A saber: el feliz meneo de la cola de un perro.” Josh Billings

Por esto y con el debido respeto, esta película va dirigida a todos los perros. Sin distinción.

²⁵⁰ Nótese que no se tradujo al español el nombre de la institución.

En el doblaje dirigido por Giaccardi en 1997, comercializado primero en VHS y después en DVD, aparecen los insertos de texto en inglés. Esta dedicatoria, sin embargo, se subtituló²⁵¹ como sigue:

EG

“En toda la historia del mundo, sólo hay una cosa que el dinero no puede comprar: el meneo del rabo de un perro”. Josh Billings.

Así que dedicamos esta película a todos los perros, sean reinas o vagabundos.

El libro de la selva

He aquí un ejemplo de redibujado parcial de textos genéricos. Sólo los seis primeros títulos de créditos del doblaje *El libro de la selva* aparecen en español; los demás quedan en inglés. Reproduzco seguidamente los seis que se tradujeron (he conservado su caprichoso uso de las mayúsculas).

ES

Se lee:

1.

Argumento De:

[Nombres propios en inglés]

Inspirado en la obra de RUDYARD KIPLING Aventuras de Mowgli²⁵².

2.

Directores De Animación

[Nombres propios en inglés]

3.

Animación De Personajes

[Nombres propios en inglés]

Animación de efectos. [Nombres propios en inglés]

²⁵¹ Insisto en a pesar de que ninguna de estas películas incluyó subtítulos originalmente, los nuevos redoblajes comercializados en DVD sí los utilizan cuando se considera conveniente.

²⁵² Así es como se traduce el texto en inglés “*Inspired by the Rudyard Kipling ‘Mowgli’ stories*”. La traducción no es correcta. El texto original dice: “Basado en los cuentos de Mowgli de Rudyard Kipling”, y alude claramente a un conjunto de historias protagonizadas por el personaje Mowgli, y no a una obra en concreto titulada “Aventuras de Mowgli” como rotundamente indica el cartel en español. El error es importante porque, quizá queriendo ser más preciso que el original, incurre en una falsedad bibliográfica.

4.

Con las Voces de:

TIN TAN, Germán Valdéz.

“Baloo” el Oso.

LUIS M. PELAYO.

“Bagheera” la Pantera.

5.

FLAVIO

“Louie” Rey de los Monos.

CARLOS PETREL

“Shere Khan” el Tigre.

ALFONSO ARAU

“Kaa” Boa

SALVADOR CARRASCO

El Elefante “Coronel Hathi”

A.D. SANTOS

“Mowgli” el Cachorro Humano

6.

Adaptación al Español y Dirección de:

EDMUNDO SANTOS.

A partir del sétimo cartel, encabezado por el término técnico en inglés *Layout*, todos se mantienen en inglés.

SP 14.2. ¿Alérgico, Mocososo o Estornudón? Las múltiples traducciones de los nombres de los enanitos.²⁵³

Un análisis completo de la traducción de los insertos de texto de *Snow White and the Seven Dwarfs* debe incluir obligatoriamente los nombres que aparecen tallados en el pie de cada una de las siete camas que Blancanieves encuentra al entrar en el dormitorio de la casa: *Doc*, *Happy*, *Sneezy*, *Dopey*, *Grumpy*, *Bashful* y *Sleepy*. Esta escena, que en todos los doblajes en español es idéntica a la de la versión original en inglés (es decir: en ella siempre aparecen los nombres de los enanitos en inglés), no solamente desempeña una función fundamental en la película por ser la primera vez en que se pronuncian —y se ven— uno por uno los nombres de los siete enanitos, sino que

²⁵³ Agradezco al sitio www.doblajedisney.com y a quienes colaboran en su foro la información que presento en esta sección.

además resulta sumamente interesante desde el punto de vista de la traducción, como espero que el siguiente comentario probará.

Según el investigador de doblaje José Luis Ortiz, fue el propio Walt Disney quien ordenó que los nombres de los enanitos no se tradujesen en las versiones al español. Esto puede explicar por qué, efectivamente, en los dos primeros doblajes al español de la película (el de 1938 y el de 1964) los enanitos conservan sus nombres en inglés. Ahora bien, si eso fue lo que realmente Disney dispuso, ¿cómo se explica que esos nombres aparezcan traducidos en los doblajes a otras lenguas? En el capítulo “Snow White Meets the World” perteneciente al documental “Cómo Se Hizo Blancanieves Y Los Siete Enanitos”²⁵⁴ incluido en la sección de contenidos extras del DVD se destaca que, para su explotación comercial en otros países, se tradujeron a otras lenguas todos los fondos que incluyeran insertos de texto. De estos, el más importante era, sin duda, el de la escena en que Blancanieves entra en el dormitorio de los enanitos y ve que cada cama lleva tallado el nombre del enanito que la ocupa. Según el citado documental, esta escena se alteró convenientemente para que los nombres apareciesen traducidos a la lengua local (en el documental se muestran imágenes de su adaptación para las versiones en francés, sueco y alemán²⁵⁵). La pregunta —que sigue sin respuesta— pasa a ser entonces: ¿por qué no se adaptaron también los nombres en las dos primeras versiones al español?

Las series “española” e “hispanoamericana”

Los nombres originales de los enanitos son: *Doc*, *Bashful*, *Sleepy*, *Sneezy*, *Happy*, *Dopey* y *Grumpy*. El origen de sus traducciones al español, tanto en México como en España, como se verá, es incierto. Además, para alguno de los nombres existen múltiples alternativas, si bien en estos casos generalmente una de las traducciones suele ser la preferida²⁵⁶.

²⁵⁴ Erróneamente, éste y los restantes títulos de los contenidos extras de este DVD (España, 2001) aparecen escritos según la norma ortográfica inglesa por la que se escriben con mayúscula todas las palabras del título excepto artículos y preposiciones. El comentario de este tipo de contaminación lingüístico-estilística del castellano por parte del inglés en este DVD justificaría otro trabajo de investigación.

²⁵⁵ El investigador José Luis Ortiz informa de que también en la versión en italiano de *Blancanieves* las camas llevan talladas las traducciones de los nombres de los enanitos en esa lengua.

²⁵⁶ El número de nombres posibles para los enanitos se multiplica si se tienen en cuenta los tebeos, los álbumes de cromos y las series de historietas que protagonizaron. Es posible que parte de estos materiales llegasen a España procedentes de Hispanoamérica y que, una vez en nuestro país, se procediese a sustituir los nombres de la “serie hispanoamericana” por los de la “serie española”.

Para España, la serie de nombres —“serie española”— es la siguiente (en caso de varias opciones, el nombre indicado en primer lugar es el más conocido y el que aparece en el doblaje AC):

- *Doc*: Sabio
- *Bashful*: Tímido/Romántico/Gordinflón
- *Sleepy*: Dormilón/Dormido
- *Sneezy*: Mocoso/Catarroso
- *Happy*: Feliz/Bonachón
- *Dopey*: Mudito²⁵⁷/Sordo/Silencioso/Mudo
- *Grumpy*: Gruñón/Cascarrabias

En Hispanoamérica, una relación de los nombres de los enanitos incluiría los siguientes (en caso de varias opciones, el nombre indicado en primer lugar es el que aparece en el doblaje MP y el que integra la que he dado en llamar “serie hispanoamericana”)

- *Doc*: Doc
- *Bashful*: Tímido
- *Sleepy*: Dormilón
- *Sneezy*: Estornudón/ Estornudo /Alérgico
- *Happy*: Feliz
- *Dopey*: Tontín
- *Grumpy*: Gruñón

Los nombres de los enanitos en el doblaje 1938

En esta primera versión en español, ninguno de los nombres está traducido, ni en los diálogos ni en la escena en que aparecen tallados en las camas de los enanitos. Por el momento —y hasta que se descubra una copia de esta versión ahora desaparecida— como prueba baste citar:

- a) el fragmento de la escena de la despedida de Blancanieves, recuperado por José Luis Ortiz²⁵⁸, y

²⁵⁷ El investigador Jorge Fonte (2000: 37) señala en su exhaustivo estudio monográfico sobre los Clásicos Disney que el nombre “Mudito” se acuñó para el doblaje español dirigido por Edmundo Santos. Esta afirmación es errónea, pues en esta versión, insisto, no se tradujeron los nombres de los enanitos.

²⁵⁸ En este fragmento, que puede escucharse en www.doblajedisney.com, Blancanieves al despedirse de los enanitos los llama por sus nombres en inglés.

- b) el testimonio de Jorge Criscuolo, que sobre este primer doblaje en español recuerda lo siguiente (cito textualmente)²⁵⁹:

[...] a mediados de los '80s, en una exposición llevada a cabo en Buenos Aires, donde se exhibieron *cels* originales [...] tuve la oportunidad de asistir a la proyección de un video referido al arte de la animación. Este video incluía la escena completa en la que los enanos descubren a Blanca Nieves durmiendo en sus camas, y ella "adivina" sus nombres. Acostumbrado a la versión mexicana de Edmundo Santos (y desconociendo, en ese entonces, la existencia de un doblaje previo), me resultó absolutamente insoportable. Lo juzgué de "trucho" y supuse que había sido realizado sólo a los efectos del video. [...]

Afortunadamente tengo buena memoria. De esta y otras experiencias recuerdo vívidamente lo siguiente:

- 1.- La calidad del sonido era impecable; la interpretación, no.
- 2.- Los nombres de los enanos no fueron traducidos (ni en los fondos -pieceras de las camitas-, ni en el diálogo). La argucia empleada por Edmundo Santos [...] es la misma a la que ya se había recurrido en la versión "argentina" de 1938.

Los nombres de los enanitos en el doblaje mejicano de Edmundo Santos y la "serie hispanoamericana"

Al ser imposible acudir al doblaje de 1938 para ilustrar y explicar la argucia a la que alude Criscuolo baste comparar los siguientes fragmentos —del guión original y del redoblaje mejicano de ES, respectivamente—correspondientes a la escena en que Blancanieves "adivina" uno a uno el nombre de cada enanito:

V.O.

Snow White: Now, don't tell me who you are. Let me guess. I know, you're Doc.

Doc: Why... Why... Why, yes! Yes! That's true.

Snow White: And you're... you're Bashful.

Bashful: Oh, gosh!

Snow White: And, you? You're Sleepy.

Sleepy: How'd you guess?

Snow White: And you?

Sneezy: Ah... Ah... Ah... Ah...

²⁵⁹ Jorge Criscuolo colabora con la página www.doblajedisney.com desde Argentina. La cita pertenece a un mensaje publicado en el foro principal del sitio mencionado, dentro del tema "Proyecto de investigación: doblajes Disney" el 7-4-2005. La versión "argentina" a la que se hace referencia es el doblaje de 1938, atribuido hasta hace poco a Luis César Amadori.

Snow White: You're Sneezy.

Sneezy: Ah-choo!

Snow White: Yes, and you must be...

Happy: Happy, ma'am. That's me. And this is Dopey. He don't talk none.

Snow White: You mean he can't talk?

Happy: He don't know. He never tried.

Snow White: Oh, that's too bad. Oh, you must be Grumpy.

ES

Blancanieves: ¡Saben hablar! ¡Qué alegría! No me digan sus nombres, los adivinaré. Ya sé. ¡Oh! ¡Ya sé! Tú eres *Doc*.

Doc: No, eh, pues sí, sí, es cierto.

Blancanieves: Y tú... el penoso²⁶⁰ *Bashful*.

Bashful: ¡Oooooohh, caracoles!

Blancanieves: Y tú, tú eres el dormilón *Sleepy*.

Sleepy: ¿Cómo adivinaste?

Blancanieves: Y tú...

Sneezy: Ah... Ah... Ah...

Blancanieves: El alérgico *Sneezy*.

Sneezy: ¡Atchússss!

Blancanieves: Y tú debes de ser...

Happy: ¡Happy, el más feliz! Este es *Dopey*, es un bobo. ¡No habla!

Blancanieves: ¿No puede hablar?

Happy: No sabemos, nunca lo intenta.

Blancanieves: Qué lástima. Ooooh, tú debes ser *Grumpy*, el gruñón.

Como se puede apreciar, en esta versión cada uno de los nombres en inglés viene acompañado de una explicación de su significado en español. Esto es posible gracias a que durante prácticamente toda la escena la voz de Blancanieves se escucha fuera de plano, lo cual permite al director de doblaje introducir “morcillas” sin tener que preocuparse por cuidar la sincronía. Con buen criterio, a mi juicio, se aprovecha esta situación para que Blancanieves glose los nombres de los enanitos con explicaciones que —por innecesarias— obviamente no aparecen en el guión original²⁶¹. Según

²⁶⁰ En español de Hispanoamérica “penoso” es sinónimo de “vergonzoso”.

²⁶¹ Asimismo, ES repite la táctica para que el propio *Happy* (Feliz) explique en esta escena su nombre y el de *Dopey*.

Criscuolo, en el doblaje de 1938 ya se recurrió a esta táctica de explicitación, y de éste tomó la idea a su vez Edmundo Santos²⁶².

Los nombres que integran la que he dado en llamar “serie hispanoamericana” son: Doc, Tímido, Dormilón, Estornudo, Feliz, Tontín y Gruñón, los que se utilizan en el doblaje MP. Ahora bien, cabe preguntarse de dónde proceden, pues, como ya hemos visto, ni en el doblaje de 1938, ni en el doblaje mejicano de 1964 se traducen los nombres de los enanitos. Pensar que desde que se estrenó *Blancanieves* por primera vez en Méjico a finales de los años 30 o principios de los 40, hasta la realización del más reciente redoblaje en el año 2001, en aquel país se haya conocido a los enanitos por sus nombres en inglés no parece muy realista, habida cuenta de que desde 1941 en España ya se había acuñado una serie de nombres que posiblemente no tardó mucho en cruzar al otro lado del océano.

Los nombres de los enanitos en España. Las “series españolas”

Snow White and the Seven Dwarfs (1937) se estrenó en España como *Blanca Nieves y los siete enanitos* el 6 de octubre de 1941 en el cine Palacio de la Prensa de Madrid, en su versión en castellano de 1938 (la que actualmente se encuentra perdida pero que entonces era la única disponible, pues para el doblaje de Edmundo Santos hubo que esperar hasta 1964). La guerra civil que sufrió el país entre 1936 y 1939 parece la culpable de que el primer largometraje de dibujos animados de Disney llegase a España con cuatro años de retraso. Como ya mencioné anteriormente, en España los “enanitos” del título de la película siempre fueron “enanitos”; además, el nombre de Blancanieves se escribía originalmente en dos palabras: Blanca Nieves (actualmente se prefiere escribirlo todo junto, como se pronuncia, y ésa es la forma que aparece en la carátula del DVD que lleva el doblaje AC).

El 23 de abril de 1941 entró en vigor en España una ley para la protección del castellano que, entre otras cosas, obligaba a doblar todas las producciones extranjeras²⁶³,

²⁶² El redoblaje de 2001 para Hispanoamérica, dirigido por Moisés Palacios, reproduce el diálogo de la versión ES, incluidas las explicitaciones, que en esta ocasión no serían necesarias, pues ya se utilizan los nombres de los enanitos en español. Éste es otro de los elementos que revelan que este redoblaje es una mera copia irreflexiva del de Edmundo Santos.

²⁶³ El apartado 8.º de esta ley rezaba así: «Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español». Fuente: “El doblaje obligatorio”, en Galán, Diego: *La lengua española en el cine*. http://cvc.cervantes.es/obref/anuario/anuario_03/galan/

lo cual llevó a que se tradujeran también los nombres de sus personajes. El problema con el que se encontraron los defensores de la pureza del castellano en aquella época fue que *Blancanieves* llegaba a España con un doblaje propio y aprobado por Walt Disney, en el que los nombres de los enanitos se mantenían en inglés. Eso no fue obstáculo para que al menos en los materiales promocionales de la película en España (anuncios en prensa o radio, cromos, álbumes o tebeos, por ejemplo) se acuñasen nombres en castellano distintos a los que posteriormente los espectadores escucharían en las salas de proyección²⁶⁴. Resultado de esta política son los nombres que conforman una primera “serie española” integrada por: Sabio, Bonachón, Mocoso, Romántico, Cascarrabias, Dormilón y Mudito²⁶⁵. (Numerosos amantes de la película, sobre todo al otro lado del Atlántico, han criticado que en España se tradujese *Dopey* por “Mudito”, cuando quizá “Tontín” —que es como se tradujo el nombre de este personaje para la “serie hispanoamericana”— es una traducción más correcta.)²⁶⁶

Desde 1941 hasta 1964, año del reestreno con el doblaje de Edmundo Santos, la primera “serie española” tuvo veintitrés años para afianzarse y consolidarse como “denominación oficial” de los enanitos. La prueba es que no parece que los nombres en inglés de la versión de ES robasen terreno a los por entonces ya sobradamente aceptados y asimilados en España. Probablemente aquéllos causasen confusión, pues a muchos hubo de sorprender que se nombrasen en inglés personajes ya tan conocidos, pero no parece que en modo alguno entrasen en competencia con los nombres por los que el público identificaba ya a los enanitos.

Hubo que esperar al doblaje AC del año 2001 (sesenta años después del primer estreno, y treinta y siete del reestreno en versión ES) para que se comercializase una nueva versión en que, por primera vez, los enanitos apareciesen con nombres en

²⁶⁴ En los apéndices 2, 3, 4 y 5 se recogen ejemplos de cromos e historietas donde se aprecia el fenómeno de la acuñación de nombres distintos para los enanitos. José Luis Ortiz, investigador e historiador del doblaje, informa de la existencia de anuncios en la prensa española de 1941 que publicitaban el estreno de *Blancanieves y los siete enanitos* y que presentaban a estos últimos con sus nombres en español.

²⁶⁵ El investigador José Luis Ortiz informa de que en 1941 la editorial Fher comercializaba un álbum — del cual hubo reediciones posteriores incluso 30 años más tarde— para cromos dibujados (no se trataba de reproducciones de fotogramas de la película) en el que ya se presentaba a los enanitos con los nombres de esta primera “serie española”, a pesar de que eran los nombres originales en inglés los que se difundían en los cines a través del doblaje de 1938. En aquel álbum, algunos de cuyos cromos se reproducen en los apéndices 2 y siguientes, ya aparecen pruebas de la existencia de diferentes series de nombres. (Obsérvense los cromos nº8 y nº113 especialmente: el primero presenta a *Dopey* como “Mudito”, mientras que en el segundo puede leerse “Sordo” tallado en una de las camas, probablemente la del enanito mudo *Dopey*).

²⁶⁶ En relación con este asunto, en el foro del sitio www.doblajedisney.com se ha sugerido que el nombre “Mudito” pudiera ser el resultado de asimilar las características del personaje de Harpo Marx (el “mudito” de los hermanos Marx), ya muy popular y querido por entonces, al enanito *Dopey*.

español, casi los mismos que el público conocía y esperaba, que forman la segunda y más actual “serie española”, a saber: Sabio, Feliz, Mocososo, Tímido, Gruñón, Dormilón y Mudito. Sin embargo, y como ya he señalado, tampoco en este moderno redoblaje se redibujaron en español los nombres grabados en las camas de los enanitos, que siguen leyéndose en inglés.

¿Se acuñaron y fijaron los nombres de los enanitos fuera de los cines?

A la vista de lo que acabo de comentar a cuento de las series “española” e “hispanoamericana” todo parece indicar que los nombres que los enanitos han recibido en los países de habla hispana provienen de medios y canales que nada tienen que ver con la exhibición de *Blancanieves y los siete enanitos* en los cines. Dado que únicamente son los redoblajes más recientes (AC para España y MP para Hispanoamérica, ambos de 2001) los que incorporan por primera vez una serie de nombres en español para los enanitos, es obvio que ninguno de los nombres en español utilizados en España e Hispanoamérica hasta 2001 provenían de las versiones disponibles para exhibición, a saber: el doblaje de 1938 hasta 1963 y el doblaje de Edmundo Santos a partir de 1964, con sus posteriores reestrenos y relanzamientos en distintos formatos²⁶⁷. Por consiguiente, ¿de dónde procedían aquellos nombres?

Pienso que la respuesta hay que buscarla en todos los productos de consumo y materiales de promoción diversos que se generan al socaire de cualquier gran producción cinematográfica que porte el apellido Disney²⁶⁸. Sin ánimo de exhaustividad, en una relación de tales productos y materiales podrían incluirse los siguientes:

- Tebeos, historietas y cuentos para niños²⁶⁹
- Juguetes
- Álbumes de cromos
- Grabaciones en disco de cuentos y canciones²⁷⁰

²⁶⁷ Fue este doblaje también el que se comercializó en España en los noventa cuando por primera vez pudieron adquirirse los clásicos de Disney en VHS para uso doméstico.

²⁶⁸ Thomas (1995) refiere en su biografía sobre Walt Disney cómo éste se dio cuenta pronto del enorme poder de sus personajes como reclamo publicitario, cualidad que no tardó en generar más beneficios incluso que las recaudaciones en taquilla de las películas producidas por el estudio.

²⁶⁹ Durante muchos años la editorial mejicana Novaro fue una de las que más publicó y distribuyó historietas protagonizadas por los personajes de los estudios Disney, tanto en España como en Hispanoamérica.

- Material escolar (cajas de pinturas, carpetas, estuches, cuadernos, etc.)
- Ropa y complementos (camisetas, gorros, bolsos, relojes, etc.)
- Regalos promocionales en productos de otras marcas²⁷¹
- Publicidad de la propia película (anuncios y críticas en prensa y radio, carteles de cine, etc.)

Explicar la forma en que se producían y distribuían estos artículos ayuda a entender el origen de la falta de uniformidad en los nombres de los personajes. Es necesario recordar que casi hasta los años 90 —por fijar un decenio de referencia—, entre el estreno de una película en los Estados Unidos y su exportación a otros países —de habla hispana, en nuestro caso— con frecuencia pasaban muchos meses (seis, siete...). Todas las empresas que aspirasen a aprovechar el tirón comercial de los personajes del inminente, o no tan inminente, estreno, debían poner sus máquinas a trabajar con antelación suficiente para que sus productos llegasen al mercado con simultaneidad al estreno de la película en el país, o sea: antes —o muy poco tiempo después— de que se conociese el doblaje al idioma local. Parece lógico suponer que cualquier empresario —un fabricante de juguetes, un editor, el gerente de una productora de discos— preferiría traducir a su gusto, por su cuenta y riesgo, cualquier elemento de su producto que fuese susceptible de ser traducido, antes que esperar al estreno de la película para conocer la traducción oficial y aprobada y arriesgarse a que sus artículos fuesen los últimos en llegar a las tiendas.

Volviendo a *Blancanieves* (pero el razonamiento es aplicable a cualquier otra película), esto pudiera haber explicado que en una primera etapa coincidente con el estreno del largometraje los enanitos hubiesen recibido nombres distintos a los sancionados por el doblaje de la película, hecho que se habría resuelto con facilidad una

²⁷⁰ Las distribuidas en España a partir de 1962 por la casa Hispavox, por ejemplo. En estas grabaciones, procedentes de Méjico y con producción de Edmundo Santos, se llama a los enanitos por sus nombres en inglés, al igual que en el redoblaje posterior a cargo de E. Santos (1964).

²⁷¹ Según las investigaciones de José Luis Ortiz, en 1975 la marca de refrescos Pepsi se sirvió de los enanitos de *Blancanieves* para promocionar la venta de Pepsicola en Méjico. Los consumidores podían coleccionar las “corcholatas” del interior de los tapones de las botellas para utilizarlas como fichas y jugar al bingo con unos cartones decorados con las caras de los enanitos que la editorial Novaro (Méjico) distribuía en sus publicaciones como parte de la promoción. En Méjico se conoce como “corcholata” el revestimiento plástico de forma circular del interior del tapón. Este revestimiento extraíble podía llevar impresa la imagen de uno de los enanitos. José Luis Ortiz señala que en dichas “corcholatas” el enanito *Dopey* aparecía como “Tontín”, lo cual apoya la hipótesis de la acuñación “en paralelo” de los nombres de los personajes (es decir, sin relación con los de la película). En España también se utilizó esta forma de promocionar bebidas: las “corcholatas” han llevado desde retratos de personajes de cine (de la película *Superman*, por ejemplo) hasta de ciclistas o de futbolistas.

vez que los empresarios hubieran introducido las correspondientes modificaciones en las nuevas remesas de sus productos tras haberse agotado las primeras. Sin embargo, esto jamás fue posible dado que en los doblajes en español de *Blancanieves* los enanitos conservaron hasta el año 2001 sus nombres originales en inglés, lo cual ayudó a perpetuar esta práctica de acuñar nombres a la buena de Dios (en España se cumplía así la citada ley del 23-4-1941). No obstante, es de suponer que, con el paso de los años, y por su popularidad entre el público, algunos de ellos terminasen por “cuajar” más que otros y por fijarse al personaje correspondiente. Fueron estos nombres los que terminaron constituyendo los repertorios o “series” más conocidos en España e Hispanoamérica.

SP 14.3. La conversación de Alicia con la oruga

El estudio de las características de la traducción para doblaje por parte de investigadores y profesores de traducción ha servido para poner en negro sobre blanco las dificultades particulares de esta modalidad. Gracias a ello se ha dado nombre y explicación a problemas de traducción que traductores de guiones cinematográficos y directores de doblaje han resuelto tradicionalmente sin manuales ni licenciaturas de traducción, apelando al sentido común, a su conocimiento del oficio y a su sensibilidad para distinguir lo que es aceptable y eficaz de lo que no.

Las múltiples restricciones que dificultan el trabajo del traductor de productos audiovisuales justificaron que se calificase a su especialidad como traducción “subordinada”²⁷². Con dicha etiqueta no se pretende afirmar que otros géneros y modalidades de traducción no lo son igualmente, puesto que eso es indiscutible, sino que la audiovisual lo es en grado sumo. Dentro de ésta, opino que el doblaje y la subtitulación son modalidades de traducción “súper constreñida”, si se me permite la expresión.

Las principales restricciones a la traducción para doblaje se derivan de la necesidad de sincronizar la banda sonora doblada con las imágenes proyectadas en pantalla. Esta sincronía puede ser de varios tipos, y los investigadores proponen distintas clasificaciones con más o menos categorías.

Independientemente de las sistematizaciones de los estudiosos, mas no necesariamente en contradicción con ellas, los traductores y adaptadores de guiones y

²⁷² En el ámbito académico español se ha extendido el uso de la expresión “traducción subordinada” para referirse a lo que Titford (1982) denominó “*constrained translation*”.

los directores de doblaje trabajan de acuerdo con una serie de principios rectores que procuran no vulnerar. Una de esas reglas es que la imagen “manda”, es decir, que es la traducción la que debe ajustarse en la medida de lo posible a lo mostrado en la pantalla, y no al revés. La traducción y adaptación del guión de una película para su doblaje son esclavas, por tanto, de lo visual.

En el conjunto de los clásicos animados Disney comprendidos en este trabajo pocas escenas ilustran este sometimiento tan bien como la que vamos a analizar a continuación. En ella, Alicia conversa con una oruga que fuma una pipa de agua encaramada a una seta. (En el país de las maravillas, que las orugas hablen no es ninguna maravilla, en contra de lo que se podría pensar.) La oruga exhala figuras de humo que reproducen visualmente sus palabras y refuerzan lo que con ellas quiere decir.

Téngase en cuenta que la oruga habla originalmente inglés (lo cual, leído así, suena decididamente fantástico, pero es que en el país de las maravillas tampoco es nada maravilloso que las orugas sepan inglés), y que todo lo que se dibujó para la escena se ajustó al discurso de la oruga. Lo que quiero decir es que, en la realidad, sólo una vez que el actor Richard Haydn (que interpretó a la oruga en la versión original en inglés) grabó las palabras “*I do not know*”, por ejemplo, procedieron los dibujantes a subrayarlas pintando un nudo de humo exhalado displicentemente por la oruga. Grabar primero los diálogos y dibujar después las escenas en consonancia es la práctica habitual en las películas de dibujos animados. Hacerlo al revés supondría “encorsetar” al actor pidiéndole que ajustase su interpretación a los gestos y expresiones del dibujo animado. Lo normal, repito, es que una vez que el actor ha grabado su interpretación de su papel, los ilustradores pasen a dibujar escenas y personajes de modo que la acción y la palabra se sincronicen a la perfección (o casi). Esta tarea, donde la voz del actor “manda”, bien pudiera denominarse “ilustración constreñida”.

El traductor, el adaptador y el director de doblaje trabajan desde el polo opuesto, puesto que su cometido es precisamente crear una nueva banda sonora adaptada sincrónicamente a la acción de las escenas dibujadas. En esta ocasión son las imágenes de la película terminada las que “mandan”.

Volviendo a *Alice in Wonderland*: si en inglés un nudo de humo es capaz de reforzar la afirmación “*I don’t know*” puesto que “*not*” (no) y “*knot*” (nudo) son palabras homófonas en inglés, ¿qué palabra que rime con “nudo” puede utilizarse en la traducción para el doblaje en español a fin de que la figura que la oruga exhala originalmente en inglés siga apoyando las palabras que el gusano pronuncia ahora en

español? A esta clase de dificultades me refiero cuando afirmo que la traducción para doblaje es una modalidad “súper constreñida”.

Pasemos a analizar la escena completa de la conversación de Alicia con la oruga y a comentar su doblaje. He aquí la transcripción íntegra del diálogo original, con indicaciones de cada una de las figuras exhaladas por la oruga.

V.O.

Caterpillar: A, e i o u, a e i o u, a e i o u, o, u e i o a, u e i o a, a e i o u... Who are you? [**La oruga exhala tres letras: O R U, una por cada palabra**]

Alice: I- I- I hardly know, sir! I changed so many times since this morning, you see...

Caterpillar: I do not see. [**La oruga exhala una C : I do not C**]
Explain yourself.

Alice: Why, I'm afraid I can't explain myself, sir, because I'm not myself, you know...

Caterpillar: I do not [**La oruga exhala un nudo (knot, en inglés)**] know.

Alice: Well, I can't put it anymore clearly for it isn't clear to me!

Caterpillar: You? [**La oruga exhala una U**] Who are you? [**La oruga exhala: U R U**]

Alice: Well, don't you think you ought to tell me (coughing) who [**Alicia exhala una O**] you are first?

Caterpillar: Why? [**La oruga exhala una Y**]

Alice: Oh dear. Everything is so confusing.

Caterpillar: It is not. [**La oruga exhala otro nudo**]

Alice: Well, it is to me.

Caterpillar: Why? [**La oruga exhala otra Y**]

Alice: Well, I can't remember things as I used to, and...

Caterpillar: Recite! [**La oruga exhala lo que parece un símbolo de notación musical**]

Alice: Hmm? Oh! Oh, oh, yes, sir! Um... *how doth the little busy bee, improve each such...*

Caterpillar: Stop! That is not spoken correcticly. It goes: *how...*

Alice: He he he!

Caterpillar: Hmm! *How doth the little crocodile improve his shining tail. [La oruga exhala un cocodrilo de brillante cola] And pour the waters of the Nile,*

on every golden scale. [La oruga exhala una escala musical de cinco notas]

How cheer... how cheer... Ahem!

Alice: Ha ha ha!

Caterpillar: *How cheerfully he seems to grin, [La oruga exhala una cabeza de cocodrilo con la boca bien abierta] how neatly spreads his claws. [Exhala una garra bien abierta] And welcomes little fishes in, with gently smiling jaws. [Exhala tres pececillos de colores que entran en la boca del cocodrilo siguiendo el camino que la garra les indica con el dedo]*

Alice: Well I must say I've never heard it that way before...

Caterpillar: I know. I have improved **[La oruga exhala dos O]** it.

Alice: Well, cough-cough, if you ask me...

Caterpillar: You? **[La oruga exhala una U]** Huh, who are you? **[Exhala tres letras: O R U]**

Alice: *[Estornuda]* A-choo! Oh!

Caterpillar: You there! Girl! Wait! Come back! I have something important to say!

Alice: Oh dear. I wonder what he wants now. Well...?

Caterpillar: Keep your temper! **[La oruga exhala una especie de diana y lanza una pelota que da en el blanco]**

Alice: Is that all?

Caterpillar: No. Exactly, what is your problem? **[La oruga exhala unas formas parecidas a gusanos que se persiguen]**

Alice: Well, it's exactci-, exacti-, well, it's precisely this: I should like to be a little larger, sir.

Caterpillar: Why? **[La oruga exhala un signo de interrogación]**

Alice: Well, after all, three inches is such a wretched height, and...

Caterpillar: I am exactly three inches high, and it is a very good height indeed!

Alice: But I'm not used to it. And you needn't shout! Oh dear!

Antes de comentar la traducción adaptada a las imágenes de la escena, me parece interesante incluir una versión literal en español del diálogo que mantienen los dos personajes. Cotéjese con la versión de Santos para contrastar las diferencias en aquellos lugares en que, obligado por la imagen, se precisó manipular los significados del guión en inglés.

Traducción literal

Oruga: ¿Quién eres tú?

A: Ya casi no lo sé, señor. Desde esta mañana he cambiado tantas veces, que, ya ve...

Oruga: No veo nada. Expílicate.

Alicia: Pues me temo que no puedo explicarme, señor, porque ya no soy yo misma, ya sabe...

Oruga: No sé.

Alicia: Es que no se lo puedo decir más claro porque yo no lo tengo claro.

Oruga: ¿Tú? ¿Quién eres tú?

Alicia: *[Tosiendo]* ¿No le parece que primero debería decirme quién es usted?

Oruga: ¿Por qué?

Alicia: Caramba, qué raro es todo aquí.

Oruga: No lo es.

Alicia: Pues para mí sí.

Oruga: ¿Por qué?

Alicia: Porque ya no recuerdo las cosas como antes, y...

Oruga: ¡A recitar!

Alicia: ¿Eh? ¡Ah! Bueno, sí, sí, señor. Mmm... La abejita laboriosa en su panal...

Oruga: ¡Basta! Eso no está bien dicho. Es así: El pequeño cocodrilo a su cola saca brillo, y por las aguas del Nilo canta la mar de tranquilo. ¡Qué conten...! ¡Qué conten...!

Alicia: Ja, ja, ja.

Oruga: ¡Qué contento sonrío! ¡Y cómo mueve las zarpas! Invitando a los pececillos al confort de su garganta.

Alicia: Debo reconocer que nunca la había escuchado así.

Oruga: Lo sé. Es que la he mejorado.

Alicia: Bueno *[Tose]*, pero en mi opinión, yo...

Oruga: ¿Tú? ¿Quién eres tú?

Alicia: *[Tose y estornuda]* ¡Uf!

Oruga: ¡Eh! ¡Niña! ¡Espera! ¡Vuelve! Tengo algo importante que decirte.

Alicia: Vaya. ¿Qué querrá ahora? A ver...

Oruga: No pierdas los estribos.

Alicia: ¿Eso es todo?

Oruga: No. Exácticamente, ¿cuál es tu problema?

Alicia: Bueno, exáctica..., exáctica... Lo que me pasa es que me gustaría ser un poco más alta, señor.

Oruga: ¿Por qué?

Alicia: Pues porque medir sólo siete centímetros no es gran cosa, y...

Oruga: ¡Yo mido exácticamente siete centímetros y es una altura estupenda!

Alicia: Pero es que yo no estoy acostumbrada. ¡Y no hace falta que grite!
¡Madre mía!

Pasemos a ahora a analizar la traducción de esta escena para el doblaje que dirigió Edmundo Santos.

1.

Oruga: Alicia, e i o u, a e i o u, a e i o u, o, u e i o a, u e i o a, a e i o u... ¿Quién eres tú?

En la versión original la oruga exhala tres letras de humo: O R U, una por cada palabra. La escena juega con la relación de homofonía existente entre la pronunciación de estas letras y las palabras que forman la pregunta de la oruga. *Who* se pronuncia [hu:], y la O puede pronunciarse como [əu], especialmente en inglés británico, y dicha pronunciación se asemeja suficientemente a la del pronombre interrogativo para asegurar que el juego de equivalencia entre el signo visual y el auditivo funciona. Además, y dejando a un lado los razonamientos de naturaleza fonética, si se colocan los labios para pronunciar [u], lo que saldría si se expulsase humo retenido desde esa posición, sería un aro de humo, una O, que es justamente lo que muestra la escena y lo que otorga sentido a la equivalencia entre *who* [hu:] y la letra O. *Are* se pronuncia [a:r], igual que la letra R. Finalmente, *you* se pronuncia [ju:], como la letra U.

Recuérdese que el inglés moderno, igual que el de la oruga, juega muy frecuentemente con la homofonía en el escrito coloquial, que produce formas como “4U” (*for you*), “EZ” (*easy*), y “RU” (*are you*), entre otras.

Dado que la escena no se redibujó para el doblaje, Santos se vio obligado a buscar la correspondencia entre lo sonoro y lo visual, cosa que consiguió casi plenamente con la pregunta “¿Quién eres tú?”. El interrogativo “quién”, en nada corresponde fonéticamente a la pronunciación de *who* o de la letra O que la oruga exhala. A este respecto nada se pudo hacer. No obstante, para establecer la correspondencia con la R se aprovechó la incluida en la forma verbal “eres”, mientras

que la U tónica de “tú” apoyó la U exhalada en pantalla, reproduciendo en el doblaje, al menos parcialmente, la correspondencia entre sonido e imagen que se pretendía en el original.

2.

Alicia: Ya no lo sé, señor. He cambiado tantas veces, que ya no lo sé.

Oruga: Tampoco yo lo sé. Explicate.

Alicia termina su respuesta en la versión original diciendo “*you see...*” (nótese que la oruga, fuera de plano, exhala una nube de humo con forma de monóculo, que es una lente que se utiliza para ver, *to see* en inglés). El verbo ver (*to see*) y la letra C se pronuncian igual en inglés: [si:]. Por eso tiene sentido que la oruga, al responder “*I do not see*”, termine su réplica exhalando una C, que apoya gráficamente lo que acaba de decir. Para que nos entendamos: “*I do not see*” y “*I do not c*” se pronuncian igual.

El doblaje fue capaz de conservar este efecto de correspondencia visual y fonética alterando el final de la respuesta original de Alicia (el marcador del discurso²⁷³ “*you see*”) y sustituyéndolo por la traducción: “Ya no lo sé” (literalmente “*I do not know*”, en inglés), que facilita la correspondencia entre la réplica de la oruga y la C que va a exhalar a continuación. El seseo sudamericano es la clave que resuelve el doblaje de esta parte del diálogo. Para un hablante que sesea, la letra C se pronuncia [se], igual que la primera persona del singular del presente de indicativo del verbo “saber”, que es el que la oruga va a conjugar en respuesta a Alicia, así: “Tampoco yo lo sé. Explicate”. Gracias a una correcta sincronía, el momento en que la oruga exhala la letra C es el mismo en que en el doblaje dice “sé”²⁷⁴, y así se consigue una correspondencia perfecta entre sonido e imagen.

3.

Alicia: Es que no podría explicarme, señor, porque yo ya no soy yo.

Oruga: Te has enredado.

Vuelve a manipularse aquí el significado del guión original a fin de suministrar una traducción que permita la correspondencia entre imagen y sonido. Lo que la oruga responde a Alicia en inglés se corresponde con el nudo que ésta exhala al término de su

²⁷³ Sobre la traducción de los marcadores del discurso en productos audiovisuales, consúltase Chaume (2004b).

²⁷⁴ Nótese que ésta es una solución idónea para los hablantes hispanoamericanos, seseantes en su mayoría, no así para los españoles, donde el ámbito del seseo es reducido.

intervención. Recordemos que “nudo” es *knot* [not] en inglés, que se pronuncia igual que el adverbio negativo *not* [not]. Alicia termina su respuesta diciendo: “...*you know*”, a lo cual la oruga replica: “*I do not know*”, y es entonces cuando exhala el nudo (*knot*). *Knot* y “nudo” no suenan en absoluto parecidas y, por tanto, cuando el doblaje no puede recurrir a ninguna correspondencia fonética, acuñar una traducción infiel (al significado y al sentido originales, que no a su propósito) es casi siempre la solución, como ocurre en este caso. En pocas palabras, éste puede haber sido el proceso mental en la cabeza de Edmundo Santos en el momento de franquear esta barrera: “Si en la imagen aparece un nudo, añada yo uno al guión”. De ahí que la oruga responda: “Te has enredado”. Y todos tan contentos.

4.

Alicia: No puedo explicarme con más claridad porque tampoco lo entiendo yo.

Oruga: ¿Tú? ¿Quién eres tú?

La oruga exhala una U y después R U (*Who are you?*, que en español da “¿Quién eres tú?”). Aquí es válido lo dicho en el comentario del fragmento 1. Es la segunda vez que se utiliza esta serie de correspondencias (U: *you-tú*, R: *are-eres*), y la primera que se utiliza la correspondencia U/*who* en el original, que no se traslada al doblaje por las razones ya explicadas.

5.

Alicia: Antes de decirle a usted quién soy yo, diga usted quién es.

Oruga: ¿Yo?

Éste es un fragmento realmente interesante. Empecemos por analizar la intervención de Alicia. Por culpa de la tos que le ha producido el humo que lleva tragado, la niña exhala una O que en el original en inglés, como ya hemos visto, aparece cada vez que la oruga o Alicia pronuncian el interrogativo *who* (quién):

V.O.

Alice: Well, don't you think you ought to tell me [*tose*] who [*un aro de humo sale de su boca*] you are first?.

Hemos visto que en casos anteriores el doblaje ha obviado esta correspondencia, incapaz de relacionar el interrogativo “quién” con la O de la pantalla, pero en esta ocasión, dado su lugar central en la intervención de Alicia, el traductor entendió que esa

O debía respetarse y encontrar un correlato en el doblaje. Recordemos: si inhalamos humo, proyectamos después los labios hacia delante como para decir O y lo expulsamos, obtendremos un aro (una O), y no una U, por mucho que acompañemos la exhalación con un suave [uuuuuu]. Esto es lo que el traductor debió de comprender, y así diseñó su traducción, que quedó como sigue:

ES

Alicia: Antes de decirle a usted quién soy yo [*tose y exhala una O pronunciando “uuuu”*], diga usted quién es.

La respuesta de la oruga también se ha manejado de forma ingeniosa. En inglés, el gusano contesta a Alicia “al modo gallego”, con otra pregunta: “*Why?*” [wai] (¿por qué?), que queda reforzada con la exhalación de una Y (letra que en inglés se pronuncia [wai]). No existe relación de homofonía, ni total ni parcial, entre *why* y “por qué”, así que, ya se sabe: cuando el doblaje no puede recurrir a ninguna correspondencia fonética, acúñese una traducción infiel pero congruente. Dicho y hecho: “*Why?*” pasa a traducirse por “¿Yo?”, que regala una Y pintiparada para lograr la correspondencia entre la imagen y el sonido.

6.

Alicia: Sí, porque... ¡todo está tan enredado!

Oruga: ¿Enredado? ¿Y qué?

De nuevo con objeto de asegurar la correspondencia entre *audio* y *visu*, el doblaje vuelve a manipular el guión para hacerle decir, en parte, lo que realmente no dice. Así, en la intervención de Alicia se reintroduce el adjetivo “enredado” (una traducción válida del inglés *confusing* ya utilizada en el fragmento 3) para justificar la aparición en pantalla del nudo que exhala la oruga. Mientras que en la versión original el gusano responde a Alicia que la situación no es confusa (“*It is not*”), en el doblaje contesta con una pregunta. Las observaciones del punto 3 son aplicables también aquí.

En el doblaje, la pregunta “¿Y qué?” se corresponde con la aparición en pantalla de una Y, trasunto fonético del adverbio interrogativo *why*, del original en inglés. Este “*why*” pertenece a una intervención de Alicia fuera de plano que se ha sustraído en la traducción del guión para el doblaje. Recordemos el guión original en este punto:

V.O.

Alice: Oh dear. Everything is so confusing.

Caterpillar: It is not. [*La oruga exhala otro nudo*]

Alice: [*Off*] Well, it is to me.

Caterpillar: Why? [*La oruga exhala otra Y*]

Nótese que el doblaje elimina la segunda intervención de Alicia y funde las dos de la oruga en una sola.

7.

Alicia: Que no puedo acordarme de las cosas como antes.

Oruga: ¡Recita!

La oruga exhala aquí un símbolo de forma cuadrada que se asemeja a los utilizados en la notación del cántico gregoriano y pide a la niña que recite (“*Recite!*”, en la versión original en inglés). La correspondencia de imagen y sonido en este fragmento no presenta mayores dificultades para el doblaje.

8.

Alicia: ¿Eh? Sí, señor. El alegre pajarito, para aprender a cantar...

Oruga: ¡Basta! Eso no es correte-técnico. Dice: mmm... “El pequeño cocodrilo, para aprender sus cantares, cruza las aguas del Nilo con sus notas musicales. Con hipo..., con hipo..., con hipócrita modestia, sus garras pone a indicar a los tiernos pececillos por dónde deben entrar.”

La traducción se corresponde con las exhalaciones del gusano, que, siguiendo el recitado, forma en el aire un cocodrilo, unas notas musicales, unas garras y unos pececillos. Todos estos elementos están presentes en la traducción. En un solo caso, no obstante, la correspondencia no se ha conseguido satisfactoriamente, a saber, la sonriente cabeza de cocodrilo que, con las fauces abiertas, subraya el texto en inglés “*How cheerfully he seems to grin*” (elemento que se retoma al final de la recitación con: “...*with gently smiling jaws.*”) La traducción “con hipócrita modestia”, poco tiene que ver con la jovial pero burlona sonrisa del poema, y nada con la boquiabierta cabeza de cocodrilo que se ve, pero no por ello el doblaje resulta confuso o se intuye pérdida de información.

9.

Alicia: Pues yo nunca lo he oído recitar en esa forma.

Oruga: Lo sé. La he mejorado mucho.

La oruga exhala dos O que la sincronía del doblaje hace corresponder aproximadamente con las oes de “mejorado” y “mucho”, y que en el original corresponden al sonido [u:] de presente en *know* e *improved* (“*I know. I have improved it*”).

10.

Alicia: [Tosiendo] Señor, yo creo que...

Oruga: ¿Tú? ¡Je! ¿Quién eres tú?

De nuevo, la oruga exhala la secuencia de tres letras O-R-U, trasuntos fonéticos de “*who are you?*” ([hu: a:r ju:]).

11.

Alicia: [Tosiendo] Aachús. ¡Umpf!

Oruga: ¡Oye, niña, niña! ¡Oye, ven acá! ¡Tengo algo importante que decirte!

Alicia: ¡Qué lata! ¿Qué cosa quiere decirme? ¿Qué quiere?

Oruga: No te enojés.

La oruga exhala unos círculos concéntricos que forman una especie de diana en la que hace blanco con una bola. Como no parecen tener un correlato lingüístico en el diálogo, no representan un problema de traducción.

12.

Alicia: ¡Y eso es todo?

Oruga: No. Exácticamente, ¿qué es lo que te preocupa?

La oruga exhala unas formas parecidas a gusanos que se persiguen. Tampoco suponen un problema de traducción.

13.

Alicia: Exáctica... exáctica... Pues es precisamente eso. Me gustaría crecer un poco más.

Oruga: ¿Por qué?

La oruga exhala un signo de cierre de interrogación, que tampoco presenta un problema de traducción, dado que la función que cumple es la misma en los dos idiomas y en las dos versiones (original y doblada).

14.

Alicia: Oiga usted, es que diez centímetros de alto no es nada.

Oruga: ¿Nada? ¡Ésa es exácticamente mi estatura, y es una estatura ideal!
¡Ideal!

Alicia: ¡No me grite, que yo no soy gusano!

Así termina el doblaje de esta escena que, a mi juicio, demuestra cómo con ingenio y buenas dotes para la traducción pueden sortearse obstáculos a primera vista insalvables, máxime si son impuestos por la todopoderosa imagen que, como es sabido, es la que “manda”.

15. REVISIÓN DE LOS OBJETIVOS PLANTEADOS

Habiendo llegado al final de este estudio de los doblajes en español de los Clásicos Disney producidos entre los años 1937 y 1977, me parece apropiado comprobar si la información que he presentado en los capítulos precedentes permite dar por satisfechos los objetivos que han dirigido esta investigación, a saber:

- determinar tendencias que describan el estilo de traducción que caracteriza a los doblajes en español de los Clásicos Disney hasta 1977;
- aportar a la historia de la traducción al español datos poco conocidos sobre la traducción de este tipo de textos audiovisuales, de difusión vastísima, aún en la actualidad;
- ofrecer, para la didáctica de la traducción audiovisual, un compendio de ejemplos y casos reales de traducción de guiones para doblaje a partir del cual ilustrar los procedimientos más comunes de esta modalidad de traducción;
- ofrecer a los estudiantes del grado y posgrado en Traducción e Interpretación un texto que los familiarice con la práctica y las dificultades de esta modalidad de traducción mediante el comentario de casos reales.

Confío en que el lector no tenga inconveniente en que del cumplimiento del primero hable *in extenso* más adelante. Permítaseme, por tanto, verificar antes la satisfacción de los demás.

Los objetivos dos, tres y cuatro, según el orden en que los he enumerado, han sido desde el principio objetivos de cumplimiento seguro, pues la propia redacción de esta tesis doctoral en los términos en que ha sido concebida comporta necesariamente su satisfacción. Del cumplimiento del objetivo número dos dan cuenta especialmente los capítulos cinco y seis, donde creo haber aclarado con abundantes datos el pasado y el presente de los doblajes en español de las películas de animación de los estudios Disney, desde las más antiguas de las que se tiene noticia, hasta las más recientes.

Me satisface pensar que, gracias a la información presentada en estos capítulos, a partir de ahora los estudiantes, estudiosos y curiosos de la traducción comprenderán por qué los Clásicos Disney se doblaron en Sudamérica, quiénes fueron los responsables de aquellos doblajes que el paso del tiempo no ha hecho sino consagrar, de dónde proceden las magníficas letras en español de tantas bellas e inolvidables canciones, y

por qué un buen día los nuevos héroes Disney comenzaron a hablar “español de España”, entre otras muchas cosas.

A satisfacer los objetivos tercero y cuarto he dedicado decenas de páginas repletas de ejemplos, análisis, comentarios y, espero, también de descubrimientos. Creo que el valor didáctico de los fragmentos que he seleccionado para cada capítulo y sección es grande, y que los análisis son suficientemente esclarecedores y resaltan lo que es esencial de cada ejemplo desde la perspectiva de la enseñanza de la traducción de guiones para doblaje. Mis objetivos se habrán satisfecho completamente el día en que alguno de ellos encuentre cabida en una clase de traducción porque un docente pueda aprovecharlos, o entre las lecturas de un estudiante que desee conocer los entresijos de esta disciplina. Tal es mi deseo, y con ese propósito he trabajado.

Pasemos ahora a verificar si a partir de la información suministrada en los capítulos precedentes es posible describir los rasgos característicos del estilo de traducción de los doblajes en español de los Clásicos Disney.

16. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

Creo conveniente acometer la redacción de esta sección desde dos perspectivas diferentes. Una, de ámbito amplio, más “macro” si se quiere, desde la cual estas películas y sus doblajes en español sean considerados como productos audiovisuales, a la vez artísticos y comerciales, cuya finalidad es gustar a un público lo más amplio posible que, mediante la compra de entradas para cine o de productos relacionados con ellos, genere beneficios económicos para la empresa productora; y otra, de ámbito más reducido, más “micro”, que considere estos guiones en lengua inglesa y sus versiones en español como objetos de traducción y productos traducidos, respectivamente, de manera que a partir de los datos aportados por el análisis de los ejemplos presentados puedan extraerse conclusiones que describan el estilo de traducción que caracteriza a aquéllas.

16.1. La rentabilidad como criterio rector de los doblajes en español de los Clásicos Disney

El título de esta sección enuncia con rotundidad la conclusión principal que deseo extraiga el lector a partir de la información que presento en los párrafos que siguen. Esencialmente, pretendo demostrar que tanto la invención y el desarrollo del doblaje, como las excelentes versiones en español de los Clásicos Disney producidas de 1940 a 1977, son consecuencia directa de la iniciativa empresarial, iniciativa intrínsecamente vinculada al ánimo de lucro.

Con el estreno de *Snow White and the Seven Dwarfs* el empresario visionario Walt Disney apostó por que un largometraje de dibujos animados podía llegar a ser económicamente rentable; por que el dibujo animado podía entretener y cautivar a espectadores de todas las edades durante sesenta u ochenta minutos —mucho más allá de los diez, doce o quince que dura un cortometraje— en relación de igualdad con los largometrajes de actores de carne y hueso de las principales productoras de cine; por que los dibujos animados podían enriquecer el lenguaje cinematográfico con una nueva paleta de colores, con un nuevo compendio de técnicas en continua transformación al servicio de la expresión artística y de la narración de historias. El paso del tiempo y el aplauso de públicos infantiles y adultos de todo el mundo han dado a Disney la razón.

Clásicos como *Snow White* o *Bambi*, que triunfaron en el momento de su estreno, lo siguen haciendo hoy cada vez que se proyectan en cines o se comercializan en un nuevo soporte, igual en Estados Unidos que en otros países, tanto de Oriente como de Occidente. Fracasos relativos como *Fantasia* o *Sleeping Beauty* han

encontrado al cabo de los años su merecido lugar de honor en la historia del cine y de los clásicos populares. Por suerte, Walt Disney vivió lo suficiente para ver sus esfuerzos ampliamente recompensados.

Antes que el propio Disney, otros habían entendido que el mercado del cine, para ser rentable, debía ser también mundial. La traducción se impuso como *conditio sine qua non* para exportar películas lucrativamente. A raíz de dicha conclusión surgieron diferentes modalidades de traducción, algunas fracasadas, como las versiones “multilingües” que se rodaban en serie y en diferentes idiomas, y otras aún vigentes como el doblaje y la subtitulación, pese a que ésta obliga al espectador a leer a la vez que mira, oye y escucha.

No creo descabellado sostener que Walt Disney, comprendiendo las desventajas de la subtitulación para el público infantil —de limitada capacidad lectora y de comprensión merced a su corta edad— y para gran parte del público adulto —por la elevada tasa de analfabetismo en todo el mundo en aquella época— adoptase el doblaje, seguramente desde un principio, como la modalidad de traducción idónea para la exportación de sus películas. Con ese “seguramente” pretendo matizar mi afirmación, consciente de que es posible que en alguna parte algún investigador halle un día un antiguo cortometraje de dibujos animados de la Disney —quizá anterior a aquel de 1933 de *Los tres cerditos*, el más antiguo del que se tiene noticia— subtitulado en una de las lenguas europeas en las que ya se doblaba por entonces (principalmente francés, alemán o español). Hasta que llegue tal día quizá no sea disparatado sostener que el doblaje fue y sigue siendo tan inseparable de los dibujos animados como el sol de un buen día de playa. Aún hoy, en los países donde el cine extranjero tradicionalmente se subtitula, los dibujos animados siguen siendo la sensata excepción.

Pese a que empresarios como Disney pronto comprendieron que convenía exportar el cine en versión doblada y que era obligado hacerlo así en el caso del infantil, la “industria” tardó en aprender a hacerlo bien, y no precisamente por motivos relacionados con la tecnología. Los tres cerditos que alegremente cantaban en español con acento francés “¿Quién teme al lobo feroz?” y la mezcla de acentos españoles y extranjeros en el doblaje perdido de *Blanca Nieves y los siete enanos* (1938) demuestran que los estudios Disney aprendieron a doblar en español película a película: no muy bien al principio, pero magníficamente al final.

La tenacidad y la perseverancia necesarias para seguir perfeccionando la técnica con cada película dimanaban de la convicción —probablemente hija de la necesidad—

de que el producto debía triunfar en los mercados extranjeros (hispanohablantes en nuestro caso) tanto como lo había hecho en el anglosajón, o más si fuese posible.

Es de suponer que Walt Disney entendió enseguida que un doblaje deficiente no debía perjudicar a la rentabilidad de sus costosas películas (y arriesgadas por innovadoras, recordémoslo) fuera de las fronteras de los Estados Unidos. Como creo importante insistir en este punto, permítaseme expresarlo de otra manera: la iniciativa empresarial particular, estimulada por la perspectiva de lucro, impulsó la traducción de guiones para el doblaje de películas y ayudó a perfeccionar la técnica de ambas actividades.

Buscando mayor calidad, Walt Disney confió los doblajes en español de sus películas de dibujos animados al director de teatro y cine Luis César Amadori, director y copropietario de los estudios Sono Film de Buenos Aires. Pocos detalles se conocen del acuerdo de colaboración entre Disney, Amadori y Sono Film, que sigue siendo materia de investigación para los especialistas interesados en la historia del doblaje en español, como demuestran las siguientes reflexiones del investigador argentino Jorge Criscuolo:

Disney y Amadori fueron dos personalidades extremadamente reservadas en lo referente a sus negocios y manejos privados. [...] Obviamente, la relación [de colaboración entre ambos] tuvo que establecerse antes de 1940, dado que Amadori dirigió el doblaje de *Pinocchio*. [...] En Argentina los medios gráficos sólo hicieron pequeñas referencias a este trabajo de Amadori para Disney. No he encontrado ningún artículo o nota que detalle las circunstancias, ni los equipos técnicos y artísticos que intervinieron en este primer doblaje fuera de los EE.UU.. [...]

En Argentina, Sono Film mantiene un estricto mutismo respecto a este tema, llegando a negar que fuera una tarea de ese estudio, ya que se trataba de una actividad particular de Amadori (socio del estudio). [...]

Durante toda la década de 1930, Amadori realizó frecuentes viajes a los EE.UU. con el objeto de interiorizarse de los avances técnico-artísticos de la industria de Hollywood. No es disparatado pensar que, habiendo alternado con muchos de los directores y productores de la época, también lo haya hecho con Disney. Lo interesante sería descubrir ¿por qué le encomendaron el doblaje de una película tan importante como *Pinocchio* si él nunca antes había incursionado en el doblaje? Lo cierto es que, cuando Disney vino a la Argentina [el 11 de septiembre de 1941 como embajador “de buena voluntad enviado por

el Secretario de Asuntos Interamericanos, Nelson Rockefeller] ya era conocido de Amadori.

Lamentablemente no puedo aclarar más, dado que en las entrevistas que en años posteriores le realizaron a Amadori (aunque no fueron muchas porque, aparentemente, no era muy amigo de hacer declaraciones) no menciona, ni siquiera tangencialmente, su trabajo para Disney.

No debemos solamente preguntarnos ¿cómo y por qué trabajó para Disney?, sino también ¿por qué dejó de hacerlo?²⁷⁵

Quedan, pues, planteadas aquí estas preguntas y esperemos que próximamente la labor de los especialistas e investigadores alcance a responderlas satisfactoriamente.

Trasladando la producción de estos doblajes a Hispanoamérica y poniéndolos en manos de hispanohablantes se buscaba principalmente que el español empleado fuese aceptable para el mercado hispanohablante en general, tanto americano como europeo. Esto requería que de ahí en adelante se corrigiesen los dos errores más notables en este sentido cometidos en los doblajes precedentes (me refiero al perdido de *Blanca Nieves* y al de los cortometrajes que, como *Los tres cerditos*, se hubiesen doblado en español hasta aquel momento), a saber: la presencia injustificada de pronunciaciones extranjeras (por emplear a actores de doblaje no hispanohablantes) y la indiscriminada de múltiples variantes del español (por emplear a actores hispanohablantes poseedores de hablas marcadas que el público identificase como características de regiones concretas). Comenzó así la búsqueda de esa quimera denominada “español neutro”.

Creo que no es muy arriesgado concluir que el “español neutro” echó a andar a la vez que Pinocho. *Pinocchio* (1940) fue el primer doblaje en español de la etapa argentina, y lo cierto es que no suena a español argentino. Desde luego a los oídos del hablante español de España no suena a “neutro”, pues los seseos, las cadencias y ciertas palabras son inequívocamente reconocibles como “de fuera de España”; pero tampoco es posible determinar exactamente de qué variante del español se trata. Quizá sea eso lo que el español “neutro” persigue: no tanto presentar un español desprovisto de marcas, del tipo que sean, sino uno que no pueda adscribirse a ninguna región concreta del mundo hispanohablante. Un español que sea a la vez todos los españoles y ninguno. Un español no tanto neutro, sino más bien indefinido.

²⁷⁵ Comunicación personal por correo electrónico (enero de 2009).

Los doblajes de largometrajes de dibujos animados de los estudios Disney producidos en español a partir de *Pinocchio* se hicieron definitivamente aceptables merced a la indefinición característica y deliberada del español que se utilizaba en ellos. A mi juicio, fue ése el factor que permitió exportar estas películas a países y regiones de habla española con la esperanza más que probable de obtener beneficios suficientes. En resumen: aquel español “neutro” o indefinido, fue, igual que el doblaje, otra original medida dirigida a garantizar la rentabilidad de un producto comercial. De nuevo, con la empresa hemos dado.

Después de subrayar nuevamente la función primordial de la iniciativa empresarial privada en el desarrollo del doblaje y el deseo de lucro que en última instancia motivó la producción de doblajes tan magistrales como los estudiados, paso a explicar los rasgos que, a mi juicio, definen la figura y la función del traductor a lo largo del periodo de casi cuarenta años de doblajes que abarca este estudio.

16.2. El perfil del traductor de las versiones en español de los Clásicos Disney producidas desde 1940 a 1977

En primer lugar, es importante resaltar que, a partir de la información proporcionada por los títulos de crédito iniciales de los doblajes en español de los Clásicos Disney, se deduce que lo habitual fue que el responsable de la traducción del guión y de la dirección del doblaje fuese una misma persona: Luis César Amadori durante el breve período de doblajes producidos en Argentina y Edmundo Santos desde 1943 hasta 1977. Los casos excepcionales en que otras personas intervinieron de forma significativa en estas funciones se indican: así, Tito Davidson en el doblaje titulado *Pinocchio* e Íñigo de Martino y Carlos D. Ortigosa en *Alicia en el país de las maravillas*.

La conjunción de la figura del traductor y del director de doblaje en una misma persona hubo de influir necesariamente en la forma final del guión traducido. Así, cabe esperar que el traductor tradujese las intervenciones de cada personaje atendiendo a las cualidades y capacidades del actor de doblaje que él mismo había designado para interpretarlo y a quien también había de dirigir durante la siguiente fase del proceso.

En la actualidad la traducción del guión y la dirección del doblaje raramente se encargan a la misma persona, y cuando esto ocurre, lo normal es que la redacción de la versión en español se confíe a la misma persona que va a dirigir su doblaje, y no a un traductor, al que cabe suponer experto en idiomas modernos pero ignorante en técnicas de locución y doblaje y dirección de actores. De hecho, hoy lo habitual, al menos en

España, es que el director de doblaje ajuste el guión traducido para procurar la sincronía fonético-articulatoria necesaria y cambie la traducción a su gusto a fin, por un lado, de adaptar los parlamentos a las capacidades interpretativas de los actores de doblaje y, por otro, de lograr que dichos parlamentos reflejen la idiosincrasia del personaje tal y cómo él mismo lo entiende. En última instancia, tanto hace cuarenta años como ahora, estos cambios deben ser aprobados por el supervisor designado por la productora de la película. No obstante, nada indica que durante la etapa de doblajes dirigidos por Edmundo Santos la labor de estos supervisores (siempre personas de habla inglesa) fuese relevante, puesto que los datos que se conocen invitan a suponer que Santos desempeñaba sus funciones con una autonomía casi total que el propio Walt Disney aprobaba.

En segundo lugar, por comparación con los traductores profesionales actuales — en número creciente formados en escuelas y facultades universitarias de traducción— cabe destacar que los traductores de los guiones para los doblajes en español de los Clásicos Disney fueron personas que nunca recibieron una formación académica reglada y oficial en esta disciplina, sencillamente porque no se enseñaba. Pese a ello tradujeron, y muy bien, a juzgar por el favor de que gozan aún hoy sus traducciones. ¿Cómo fue posible esto? Simple y llanamente, porque para traducir bien nunca ha sido necesario pasar por una facultad de traducción, como tampoco hoy lo es. Es innegable que estudiar traducción ayuda a traducir mejor, pero no es imprescindible para traducir bien. El trabajo de personas como Amadori y Santos corrobora la opinión de quienes pensamos que la traducción es, ante todo, un oficio que tiene mucho de arte, y que, a partir de una predisposición innata —o talento, o intuición, o dotes—, por ser lo uno y tener tanto de lo otro, se aprende y se perfecciona al practicarlo, es decir, traduciendo.

Las traducciones en español de los guiones de los Clásicos Disney demuestran mucho “oficio” y una aguda sensibilidad para saber cuándo primar el significado, el sentido o el efecto del texto original, según convenga. Porque, como tan bien sabe el traductor profesional, la respuesta más inteligente a la pregunta “¿esto cómo se traduce al español?” siempre es “según”. Dichos “oficio” y sensibilidad se perciben en la naturalidad de los diálogos traducidos, en la (casi siempre) fiel re-creación del carácter de los personajes en la lengua meta, en el tino en la adaptación cuando por algún motivo es conveniente alejarse del original, y especialmente en la reescritura magistral de las canciones. (Como ya he señalado en otra parte de este trabajo, en lo que referente a las

versiones en español de las canciones de estas películas “reescritura” me parece un término más apropiado que “traducción”.)

A mi juicio, la naturaleza “artesanal” e intuitiva del estilo de traducción que imprimió tan particular carácter a estos doblajes explica también las maneras poco sistemáticas de éste, su falta de criterio uniforme a la hora de acometer la traducción de unidades equiparables en un mismo guión o en guiones distintos, y la preferencia caprichosa, por injustificada, de ciertos procedimientos y posibilidades de traducción frente a otros más ortodoxos e igualmente eficaces. Opino que cabe esperar que el estilo de traducción de quien no ha pasado años en una facultad aprendiendo a traducir de manera analítica, sistemática y razonada a partir de marcos teóricos concretos esté caracterizado por cierto grado de heterodoxia. De ningún modo llegaría a afirmar, sin embargo, que los resultados de este estilo intuitivo fueron malos o inaceptables. Todo lo contrario. Estos doblajes en español de los Clásicos Disney no por antiguos y heterodoxos han dejado de ser los preferidos y canónicos.

Es cierto que a lo largo de este estudio he dirigido la atención del lector en no pocas ocasiones hacia ejemplos de traducciones extrañas o extravagantes, siempre excepcionales. Dentro del guión en el que están insertas, sin embargo, la rareza de estas “traducciones sub-óptimas” pasa desapercibida y su hipotético efecto negativo se disuelve hasta volverse inapreciable. Eso explica que sólo al ser examinadas con la implacable lente del estudioso de la traducción su demérito se haga evidente. Ocurre, creo, como cuando uno mira un cuadro muy de cerca, que de repente se hace evidente, sobre todo para el ojo entendido, el brochazo y la pincelada gruesa, el error y el retoque que lo camufla.

Así como el valor de un cuadro no se juzga por la calidad de cada una de sus pinceladas, sino por el efecto total que produce su conjunto, opino que la calidad de un doblaje debe ser evaluada del mismo modo, habida cuenta de que, independientemente de la opinión del especialista en traducción o doblaje, los miles de espectadores que pagan el precio de una entrada de cine o compran un DVD son los jueces últimos que elogian y recompensan la bondad de un doblaje o castigan sus defectos.

En cualquier caso, el hecho es que gracias a sus virtudes, y a pesar de sus defectos, estos doblajes se han convertido con el paso del tiempo en las versiones de referencia en lengua española de estas películas. Frente a ellas palidecen los nuevos doblajes (o “redoblajes”) comercializados por la compañía Disney para eludir el pago de derechos de propiedad intelectual. Esta empresa comprende que el único modo de lograr

que las nuevas versiones lleguen a suplantarse a los doblajes antiguos es hacer que el público los olvide, para lo cual basta retirarlos del mercado y dejar que pasen los años. Y eso es lo que está ocurriendo. Como señalé en el capítulo dedicado a esta cuestión, en la actualidad *Blanca Nieves y los siete enanitos*, *La Cenicienta*, *La dama y el vagabundo* y *La bella durmiente* sólo se comercializan en sus versiones modernas en español. Sus doblajes antiguos aún pueden encontrarse en cintas de vídeo en mercadillos y tiendas de segunda mano. Por suerte, los doblajes consagrados de las demás películas siguen vendiéndose normalmente en los nuevos formatos. De nuevo una decisión empresarial, en este caso motivada por el deseo de eludir el pago de grandes sumas de dinero, explica que se produzcan nuevos doblajes y se retiren los antiguos pese a las protestas de los compradores. También en esta cuestión, con la empresa hemos dado.

Paso a continuación a considerar estos doblajes ya no como productos audiovisuales de entretenimiento destinados a producir beneficios económicos para una empresa, sino como textos traducidos en español a partir de textos escritos originalmente en inglés. Este cambio de perspectiva ayudará a extraer otra clase de conclusiones que permitirán completar la descripción del estilo de traducción que caracteriza a estos doblajes.

16.3. El estilo de traducción que caracteriza a las versiones en español de los Clásicos Disney producidas desde 1940 hasta 1977

El estudio de estos doblajes a partir del análisis de los fragmentos que he seleccionado pone de manifiesto una serie de tendencias que, a mi juicio, permiten hablar de un estilo de traducción característico de estos cuarenta años de doblajes Disney en español; o de lo que quizá es prácticamente lo mismo: del estilo de traducción característico de Edmundo Santos, pues en todos los doblajes analizados participó decisivamente, ya fuera sólo como letrista (ése fue el caso de *Pinocchio*), como letrista y traductor del guión (así ocurrió en el doblaje argentino de *Dumbo*), o a la vez como letrista, traductor y director de doblaje. Esta matización justifica aún más, si cabe, que se hable de tendencias, dado que es de esperar que los rasgos sustanciales de la manera de traducir de una persona no varíen mucho con el paso de los años y se adviertan en todas sus traducciones.

Describiré dicho estilo de traducción a partir de las conclusiones que los casos comentados a lo largo de este estudio permiten extraer, en primer lugar, sobre el uso de

la adaptación (expresado concretamente en la simplificación de contenidos, la estandarización y recreación de idiolectos, la naturalización de referentes culturales y la reproducción de efectos cómicos), en segundo lugar, sobre el de la explicitación y, en tercero, sobre el tratamiento que, por lo general, recibieron los insertos de texto que aparecen en estas películas.

16.3.1. Conclusiones sobre la práctica de la adaptación

Los ejemplos comentados a lo largo de este estudio revelan que en estas traducciones para doblaje se adaptaron contenidos con un alto grado de liberalidad que en ocasiones sólo se justifica si se tiene en cuenta el carácter primordialmente funcional de estas versiones. Dicho de otra forma: lo fundamental es que la traducción consiga que el público ría, llore o se emocione cuando, como y en la medida que corresponda. Un ámbito en el que esto es capital es la traducción del humor, donde recurrir a la adaptación es casi obligatorio. En estos doblajes es evidente que el responsable de la versión traducida (al que en adelante llamaré “traductor”, ejerciese también o exclusivamente como director del doblaje) procuró traducir “funcionalmente” y no “formalmente” o, dicho con otras palabras, traducir para producir un efecto equiparable —no necesariamente idéntico— al del chiste o la broma originales, tomándose las libertades que hagan falta para ello. Que el efecto se consiguiese por la misma vía que en el guión original quizá fuese deseable pero desde luego se consideró secundario.

La traducción, por tanto, se supeditó al efecto, y poco importó si para conseguirlo los enanitos de Blancanieves tienen que dar saltos de contento ante la mención del puchero gallego, un gato callejero adorar el *paté de foie à la parisienne*, o los buitres de la jungla india hablar con acento andaluz. En éstas y tantas otras instancias parecidas el traductor antepuso el efecto al sentido y al significado —por este orden— conservando según su parecer ya el uno, ya el otro, o sacrificando ambos, consciente de que, al final, lo importante era que de la sala de cine saliesen espectadores contentos de haber pagado el precio de una entrada. De nuevo, como siempre en la traducción de textos (y el guión de una película lo es) asociados a productos comerciales, aquélla se pone al servicio de la rentabilidad de éstos.

Pero al lado de esta adaptación de propósito efectista, en algunos de estos doblajes se dan otras clases de adaptación de los contenidos del guión sobre las que me parece necesario insistir en esta recapitulación: la adaptación simplificadora, que busca facilitar la comprensión a los espectadores, y la adaptación eufemizadora, que busca

garantizar la aceptabilidad del texto traducido. La primera se plasma en la simplificación de los datos o informaciones suministradas por el guión original, que se adaptan a los conocimientos que el traductor presupone en el público destinatario, principalmente infantil en estos doblajes. La segunda procura neutralizar o suavizar cualquier elemento del guión original que el traductor considera inadecuado, desde palabras inapropiadas (recuérdese cómo en el doblaje de *The Rescuers* se evitó traducir la palabra *devil* por “diablo” y se convirtió una casa de empeño, *pawn shop*, en una *boutique*, o los rodeos que se utilizaron para evitar la palabra “fregona” en los doblajes de *Blancanieves*) hasta el carácter de ciertos personajes (recuérdese cómo se fueron suavizando el comportamiento y las maneras de los siete enanitos en los sucesivos doblajes en español).

En mi opinión estos usos de la adaptación delatan una concepción paternalista de la traducción que busca proteger al espectador del doblaje por entender que no está preparado para recibir y comprender algunos de los sentidos y significados presentes en el guión original. Así, el traductor se permite enmendarlo cuanto sea necesario para producir una versión más aceptable según su criterio particular. Esto, a mi juicio, contraviene el principio de lealtad a la obra original, pese a que se puede argumentar que, en última instancia, esta clase de adaptación es fiel a la intención fundamental de la obra, que es gustar, ser vista por el mayor número de espectadores posible y, no lo olvidemos, ser rentable. El estudio de esta clase de adaptaciones en estos doblajes y sus consecuencias se me antoja una interesante línea de investigación por su relación con cuestiones como la lealtad y la ética en la traducción y, por supuesto, el sometimiento a la aceptabilidad.

En un plano distinto, la norma de la adaptación determina especialmente el tratamiento que se da en estos doblajes al idiolecto que caracteriza a cada personaje o, dicho con otras palabras, la forma como se traduce la variación lingüística caracterizadora. Los doblajes estudiados presentan menos variación lingüística que las versiones originales en inglés de las que proceden. Esto provoca, como he señalado en las secciones dedicadas a esta cuestión, menor variedad en la caracterización de los personajes en términos generales y déficit de caracterización en personajes particulares.

En los doblajes estudiados la norma en relación con la variedad lingüística es la estandarización niveladora, que homogeniza la variación lingüística original y eleva las hablas subestándar a la variante normativa. Esto, que es especialmente cierto en el ámbito de los personajes protagonistas y secundarios, se ve matizado por notables

excepciones en el ámbito de los personajes de reparto, donde algunos de estos doblajes sorprenden por el excelente uso que se hace de la variación lingüística caracterizadora.

El español “neutro” de Hispanoamérica es la variante lingüística no marcada que corresponde al inglés estadounidense estándar de las versiones originales. En ninguno de los doblajes se trasladó la dualidad lingüística caracterizadora, común en las versiones originales, consistente en hacer que los héroes hablen el estándar estadounidense y los villanos alguna variante del inglés británico o un inglés estadounidense “anglificado”. La homogenización en estos doblajes afectó incluso a personajes protagonistas que en las versiones originales hablan inglés con fuerte acento extranjero, que pasaron a hablar la variante no marcada del español que neutralizaba *de facto* ese rasgo caracterizador original. No obstante, en los casos en que quienes hablan inglés con acento extranjero son personajes de reparto, los doblajes reproducen este rasgo utilizando el estereotipo lingüístico equivalente en la cultura de destino o recurriendo a tácticas que extranjerizan el habla, como la imitación onomatopéyica de rasgos de pronunciación, la hibridación y el empleo de construcciones agramaticales.

Como he señalado, en estos doblajes el ámbito de los personajes de reparto es el ámbito por excelencia de la variación lingüística caracterizadora, cuyo paradigma es el recurso a hablas regionales del español como el “andaluz”, el “argentino” o el “cubano” para recrear el efecto caracterizador de algunas de las variantes regionales del inglés empleadas en la versión original, si bien las utilizadas en los doblajes evitan caer en la agramaticalidad, al contrario que aquéllas. Como he explicado en las secciones que he dedicado a analizar esta práctica, el único criterio que parece regir la sustitución de hablas regionales del inglés por otras del español es el gusto y la sensibilidad del director de doblaje, determinados por los estereotipos sobre hablas regionales vigentes en la cultura meta en el momento en que el doblaje se produce. El objetivo de esta transformación arbitraria de acentos es, de nuevo, conservar o aumentar el efecto, cómico en todos los casos analizados, de la caracterización original que se intenta recrear. Insisto en que el propósito humorístico de estos acentos justifica su inverosimilitud, tanto en las versiones originales como en sus doblajes: igual de absurdo es que un buitre de la jungla india hable inglés con acento londinense, que español con acento andaluz.

La traducción de referentes culturales también se rige por la norma de la adaptación, que se plasma en el uso de los procedimientos habituales, a saber: adaptación cultural, traducción explicativa y sustitución del referente. Con mayor

frecuencia el referente se adapta a la cultura de destino o se sustituye por otro propio de ésta; raramente se suprime o se deja en inglés. La traducción de estos elementos plantea siempre grandes dificultades al doblaje, donde las exigencias de la sincronía restringen las traducciones glosadas y las notas del traductor a pie de página son un lujo imposible. Pese a ello, no se observa en ningún caso que la imposibilidad de trasladar al doblaje el significado denotativo o el sentido connotativo íntegro de un referente cultural haya perjudicado a la versión en lengua española.

En la traducción de los referentes culturales alimentarios se procede en algunas ocasiones con gran libertad que da lugar a traducciones funcionales pero inexactas (por ejemplo, hacer que Blancanieves sepa cocinar pizza); en otras, la inexactitud de la traducción resulta positiva, ya que una traducción exacta habría producido confusión en el espectador, al no existir en su cultura ese alimento concreto. Con todo, dado que en ningún caso esta clase de referentes son elementos pertinentes para el desarrollo y la comprensión de la trama, las traducciones inexactas nunca perjudican a la película.

Los casos en que el referente cultural plantea un problema de intertextualidad no abundan. El más notable se encuentra en la versión original de la película *Alicia en el país de las maravillas*, donde se cantan palabra por palabra fragmentos de poemas de los dos libros sobre Alicia escritos por Lewis Carroll. En el doblaje se despreció la intertextualidad y se produjo una traducción libre meramente funcional en forma de fragmentos susceptibles de ser cantados en español en el tiempo que duraban las intervenciones de los personajes y sobre la música dada. Tanto este ejemplo como los anteriores vienen a corroborar que todas las decisiones de traducción, especialmente las más complejas, se supeditan al criterio último de la funcionalidad y de la conservación del efecto original pretendido, lo cual permite al traductor resolver de un plumazo y de la manera que crea más conveniente los problemas de traducción que encuentre.

16.3.2. Conclusiones sobre la práctica de la explicitación

En la traducción para doblaje de estos guiones se observa un mayor grado de explicitud con respecto a los guiones originales. Incorporando de forma expresa en el guión traducido un sentido implícito en el original, la explicitación permite lograr una traducción igual de informativa que el texto original. Sin embargo, esta forma de proceder no siempre está justificada, pues en ocasiones la traducción explícita no resulta más ventajosa que la traducción directa. A veces el sentido que se explicita está implícito en el contexto pero no en el texto original, y hacerlo expreso llega a afectar al

efecto de la escena donde se inserta la traducción explícita, intensificándolo o neutralizándolo. Nada en el conjunto de guiones traducidos analizados sugiere claramente un uso deliberado de la explicitación como modificadora del efecto; antes al contrario, da la impresión de que el traductor no fue consciente de las repercusiones del uso caprichoso de este procedimiento.

16.3.3. Conclusiones sobre la traducción de insertos de texto

La primera conclusión, y quizá la más importante para los investigadores, que puede extraerse del análisis de estos doblajes en soporte VHS y DVD es que no son especímenes fidedignos a partir de los cuales estudiar la traducción de insertos de texto en estas películas. El examen de las versiones actualmente disponibles de los doblajes en español de los Clásicos Disney lleva a concluir que la traducción de los insertos de texto se acometió de forma caprichosa, nada rigurosa. Pero dicha conclusión debe matizarse, dado que las versiones en estos soportes no permiten realmente determinar a ciencia cierta el tratamiento que se dio originalmente a estos insertos, pues ni incluyen siempre las mismas imágenes que la versión exhibida en cines, ni son idénticas entre sí. El cambio de soporte que hace que una película pase de verse en la pantalla del cine a verse en la de un televisor o un ordenador afecta por lo general a las dimensiones de la imagen, que suelen reducirse sustancialmente. Este hecho provoca en ocasiones que insertos de texto que pudieron verse y leerse con normalidad en la gran pantalla de una sala de cine queden fuera de los estrechos márgenes de un televisor. Concretamente, este estrechamiento de los márgenes de la imagen, por ejemplo en la conversión al soporte VHS, ha llegado a eliminar total o parcialmente didascalías que pudieron verse con normalidad en la versión exhibida en las salas de cine. En algunos casos la versión comercializada en soporte DVD resuelve este problema al ofrecer la película en formato de pantalla ancha (*widescreen*).

En segundo lugar, es necesario llamar la atención sobre el redibujado y el borrado de insertos de texto en los doblajes, dado que puede darse el caso de que un inserto no aparezca en la versión doblada en soporte VHS y sí lo haga en la correspondiente en DVD, o viceversa. Ello se debe a que, salvo en los casos consignados de las versiones en DVD para las regiones 1 y 4 de *Blancanieves y los siete enanos* y *Dumbo*, Disney comercializa en este soporte digital las versiones originales en lengua inglesa de sus clásicos, que muestran los insertos de texto tal y como se dibujaron en inglés, pero no los que se redibujaron o borraron para el doblaje en

español. Esto hace que un espectador pueda estar viendo, sin saberlo, la versión original en inglés de una película y escuchando el doblaje en español al mismo tiempo, siendo la aparición ocasional de insertos de texto en inglés la única pista que delata el cómodo apañío con el que la productora se ha facilitado la comercialización mundial de doblajes.

Esta circunstancia hace necesario investigar si los doblajes comercializados para uso doméstico difieren de las versiones en inglés y los doblajes exhibidos originalmente en salas de cine, y en qué medida, sobre todo en lo concerniente a los insertos de texto. Quizá así puedan determinarse con exactitud los criterios por los que se rigió la traducción de esta clase de elementos. Hasta entonces, el investigador no puede sino concluir que se llevó a cabo de forma caprichosa y desorganizada, pues ésa es la impresión que generan las versiones disponibles de estos doblajes.

Aunque en atención a la limitada capacidad lectora del público infantil las versiones originales de los Clásicos Disney no incluyen intertítulos ni subtítulos, sí aparecen insertos de texto en forma de didascalias de extensión variable, especialmente en aquellas películas basadas en cuentos que comienzan con libros que se abren y en cuyas páginas se leen los primeros párrafos de la historia. Pese a que en las películas y los doblajes más antiguos las didascalias de este y otro tipo no van acompañadas de locución, terminó adoptándose la sonorización de estos textos como práctica habitual en las versiones originales en inglés y en los doblajes en español.

Pese a que la sonorización en español de didascalias en inglés resulta eficaz como procedimiento traductor, la permanencia en la pantalla del texto en lengua original es incongruente y perjudica a la “ilusión de originalidad” que el doblaje busca. Redibujar el inserto en la lengua meta es el modo de evitarlo. (Más adelante hablaré de la eliminación de insertos de texto como solución para este problema.)

Del análisis de los doblajes comprendidos en este estudio se desprende que, como procedimiento de traducción visual de insertos de texto, el redibujado en español no parece regirse por criterios uniformes. No es infrecuente encontrar que en un mismo doblaje unos insertos se han redibujado y otros no. He ahí una de las líneas que esta investigación deja abierta: determinar los motivos, si los hay, de este modo de proceder aparentemente tan arbitrario.

El redibujado de insertos de texto ha producido doblajes incongruentes donde la locución no coincide con el texto del inserto redibujado. Los doblajes y redoblajes de *Blancanieves* son un caso paradigmático. Dado que en una película doblada el efecto de incongruencia de un inserto textual en la lengua de origen es directamente proporcional

al tiempo que se mantiene en pantalla, que a su vez depende de la longitud del texto, las didascalias (de mayor extensión por su carácter narrativo) son las que producen una sensación de incongruencia más prolongada. Por ello y por transmitir información necesaria para la correcta comprensión de la trama, la sonorización o el redibujado se imponen como modos preferidos de traducción en los doblajes estudiados. Eliminar estos insertos no es una solución aceptable.

El mismo razonamiento es válido para los textos diegéticos, más cortos que las didascalias (razón por la cual provocan una impresión de incongruencia más breve), pero igual de importantes para que el espectador comprenda la trama. En estos casos los procedimientos de traducción auditivos son los preferidos en estas versiones en español. Frecuentemente, este tipo de textos, si no son redibujados, son traducidos por personajes que “traducen a la vista”, leyendo en voz alta en español lo que el espectador ve escrito en inglés. Como he señalado en la sección dedicada a esta cuestión, estos rastros del idioma original en la versión doblada, aunque son incongruentes, no suelen provocar rechazo, dado que el espectador hace suya la intención del traductor y coopera para que el doblaje tenga éxito. Esta clase de insertos también se traducen mediante otro tipo de procedimientos auditivos, por ejemplo aprovechar las voces fuera de plano y las bocas ocultas para incorporar traducciones glosadas.

En el caso de los textos no diegéticos, a las opciones de traducción válidas para los anteriores se suman la no traducción y la supresión, es decir, el borrado del inserto. Téngase en cuenta que se trata de textos puramente decorativos, innecesarios para el desarrollo y la comprensión de la trama, y que además, por lo general, aparecen brevemente (razón por la cual producen la impresión de incongruencia más corta). En estos doblajes también se los trata de manera caprichosa, pues hay casos en que en la misma película unos se han redibujado y otros se han borrado. Aún en otras ocasiones se dejaron en inglés, esperando quizá que el contexto ayudase a desentrañar su sentido sin necesidad de traducción, algo que no siempre sucede.

Más adelante sería interesante esclarecer si en lo concerniente a estos textos el borrado es una alternativa superior al redibujado, pues no supone coste alguno, y a la no traducción, dado que evita totalmente la incongruencia y no perjudica a la ilusión del doblaje ni al seguimiento de la trama.

El método de análisis empleado en este estudio lleva a concluir que tales son los rasgos que caracterizan, en líneas generales, el estilo de traducción de los doblajes en español

de los Clásicos Disney producidos hasta 1977 respecto a las cuestiones de traducción planteadas. Cabe esperar que otros métodos aplicados a la investigación de las mismas cuestiones de traducción o de otras distintas maticen y concreten aún más este perfil, destacando incluso rasgos que aquí no se mencionan.

Estas películas pueden analizarse de muchas maneras distintas y desde perspectivas diferentes, todas ellas, a mi juicio, interesantes y a priori provechosas para la historia, la didáctica y la teoría de la traducción audiovisual. Este estudio sólo ha pretendido mostrar algunas de ellas. Mi impresión es que, dada la poca atención que han recibido estas películas por parte de los investigadores de la traducción en España, hay mucho trabajo por hacer, como evidencian las preguntas que a lo largo de estas páginas han quedado sin contestar.

16.4. Coda

Soy consciente de que una investigación tan ambiciosa como la que he emprendí hace casi cinco años no termina ni puede darse por terminada con la redacción de esta tesis doctoral que, ésta sí, acaba aquí.

Desde que comencé a estudiar los doblajes en español de los Clásicos Disney tomó forma en mi mente la clase de tesis doctoral que quería escribir y, sobre todo, la que no. No se me escapa que ésta no es una tesis al uso, y ello porque es, desde la primera hasta la última página, sólo la que su autor ha querido escribir. El paso de los años y el desarrollo de mi trabajo únicamente han aportado el material con el que rellenar y vestir el armazón que alumbré entonces. He contado, creo que por suerte, con un director, el doctor Fernando Toda Iglesia, que, confiando en mí desde el principio, ha evitado en todo momento imponerme un modo concreto de hacer las cosas, sabedor quizá de que la obstinación es uno de mis vicios más arraigados.

Por todo lo anterior, de los defectos de esta tesis doctoral yo soy el único responsable. De sus virtudes lo son principalmente las personas que me han ayudado. Yo me he limitado a explicar de la manera más clara y amena de que he sido capaz la parte más importante de los hallazgos y las ideas que estos estimulantes y formativos años de trabajo continuado han dejado al descubierto.

Este trabajo de investigación presenta gran cantidad de información sobre un amplio número de películas. Reconozco que a muchas de las cuestiones que he tratado podrían dedicárseles tesis doctorales enteras, lo cual equivale a admitir que quizá hayan sido estudiadas aquí con ligereza y superficialidad, pero también que, por tanto, quedan

abiertas numerosas líneas de investigación sumamente interesantes, algo que ha sido desde el principio uno de los propósitos de este estudio. Me sentiré satisfecho si un día la lectura de esta tesis doctoral provoca tanto a un estudiante o investigador, por sus carencias y defectos, que lo anime a estudiar estas películas con más rigor y abstracción que yo. Me sentiré tremendamente feliz si un día la lectura de esta tesis doctoral estimula tanto a un estudiante o investigador, por sus virtudes, que lo anime a estudiar estas películas con más rigor, exhaustividad amor e ilusión que yo.

Sea como sea, en un caso o en el otro, al aceptarlas como objeto de investigación ambos estarán ayudando a elevar estas películas al lugar que se merecen dentro del canon de las traducciones más influyentes en lengua española de la edad contemporánea, y a que por ello se estudien tanto como las traducciones literarias de más renombre.

Bibliografía

- AGOST, R. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.
- ALEMÁN, J. (2005) "Propuesta de doblaje de un dialecto regional: *Billy Elliot*", *Puentes*, 6, págs. 69-76.
- ASIMAKOULAS, D. (2004) "Towards a Model of Describing Humor Translation. A Case Study of the Greek Subtitled Versions of *Airplane!* and *Naked Gun*", *Meta*, 49, 4, págs. 822-842.
- ÁVILA, A. (1997a) *El doblaje*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1997b) *La historia del doblaje cinematográfico*, Barcelona, CIMS.
- BAKER, M. (2002) *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Londres, Routledge.
- _____ (coord.) (2004) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/Nueva York, Routledge.
- BAKER, M., FRANCIS G. y TOGNINI-BONELLI, E. (coords.) (1993) *Text and Technology. In Honour of John Sinclair*, Philadelphia, John Benjamins.
- BASSNETT, S. y LEFEVERE, A. (coords.) (1990) *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter.
- BLAKE, N.F. (1981) *Non-Standard Language in English Literature*, Londres, Deutsch.
- BLUNT, J. (1994) *Stage dialects*, Woodstock, Dramatic Publishing.
- CASTRO, X. "El español neutro", *Congreso anual de la ATA*, <<http://xcastro.com/neutro.html>> [Consulta: mayo 2006].
- _____ (2001) "El traductor de películas", en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 267-298.
- CHAUME VARELA, F. (2004a) *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2004b) "Discourse Markers in Audiovisual Translating", *Meta* 49 (4), págs. 843-855.
- _____ (2007) "La retraducción de textos audiovisuales. Razones y repercusiones traductológicas", en ZARO, J. J. y F. RUIZ (coords.) *Retraducir. Una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, págs. 49-63.

- CHAVES, M^a J. (2000) *La traducción cinematográfica. El doblaje*, Huelva, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva.
- CORTÉS, M^a DEL M. (2005) “Traducción de canciones: Grease”, *Puentes*, 6, págs. 77-86.
- DEL BAÑO, L. M. y LUJÁN, G. (2008) *¿Sabías que Brad Pitt y Epi son la misma persona? (...y su padre es Superman)*, Madrid, Espejo de Tinta.
- DELGADO, P. E. (2000) *El cine de animación*, Madrid, Ediciones JC.
- DÍAZ CINTAS, J. (2001) “Los Estudios sobre Traducción y la traducción fílmica”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 91-102.
- _____ (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*, Barcelona, Ariel.
- _____ (coord.) (2008) *The Didactics of Audiovisual Translation*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins.
- Doblaje.Com*, El (2000) La base de datos del doblaje en España, <<http://www.eldoblaje.com>> [Actualizado: 2008]
- Doblajedisney.com* (2003) La base de datos de las voces Disney, <<http://www.doblajedisney.com>> [Actualizado: 2008]
- DORFMAN, A. y MATTELART, A. (1984) *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*, Nueva York, I.G. Editions, Inc.. Trad: David Kunzle.
- DURO, M. (coord.) (2001) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2001a) “Eres patético. El español traducido del cine y de la televisión”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 161-185.
- FODOR, I. (1976) *Film Dubbing*, Hamburgo, Helmut Buske.
- Fontcuberta i Gel, J. (2001) “La traducción en el doblaje o el eslabón perdido”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 299-313.
- Fonte, J. y Mataix, O. (2000) *Walt Disney. El universo animado de los largometrajes (1937-1967)*, Madrid, T&B Editores.

- FUENTES LUQUE, A. (2000) *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español, de la película Duck Soup de los Hermanos Marx*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada.
- _____ (2003) “An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour”, *The Translator* 9, 2, págs. 293-306.
- _____ (2004) “Reír o no reír, esa es la cuestión: la traducción del humor verbal audiovisual. Estudio descriptivo de un fragmento de *Duck Soup*, de los Hermanos Marx”, *Puentes*, 3, págs. 77-85.
- GALÁN, D. (2003) “La lengua española en el cine”, *Centro Virtual Cervantes. Anuario 2003*, <http://cvc.cervantes.es/obref/anuario/anuario_03/galan> [Consulta: septiembre 2006]
- GARCÍA YEBRA, V. (1982) *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos.
- GARDNER, M. (1978) *The Annotated Alice*, Nueva York, Penguin Books.
- GIROUX, H. (2001) *El ratoncito feroz: Disney o el fin de la inocencia*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Trad: Alberto Jiménez.
- GÓMEZ TORREGO, L. (2000) *Gramática didáctica del español*, Madrid, SM.
- GORIS, O. (1993) “The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation”, *Target* 5 (2), págs. 169-190.
- GUBERN, R. (2001) “Infidelidades”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 83-89.
- HERNÁNDEZ, A.I. (2008) *La traducción audiovisual en el cine de animación: Análisis de la traducción de la oralidad por medio de los marcadores del discurso conversacionales*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Valladolid.
- HERNÁNDEZ, A. I. y G. MENDILUCE (2004b) “Este traductor no es un gallina: el trasvase del humor audiovisual en *Chicken Run*”, *Linguax* 2, págs. 1-21. <http://www.uax.es/publicaciones/archivos/LINTEI04_002.pdf> [Consulta: noviembre 2007]

- _____ (2005d) “La traducción del humor audiovisual de los Hermanos Marx en *Sopa de Ganso*”, *Spanish in Context*, 2, 1, págs. 93-112.
- IGEA, F. “Charla con Tony y Diana Santos”, en www.doblajedisney.com
<<http://www.doblajedisney.com/datos/charla/php>> [Consulta: diciembre 2004]
- IRIBARREN, J. M^a. (1994) *El porqué de los dichos*, Pamplona, Dpto. de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.
- IZARD, N. (2001) “Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 189-208.
- LABOV, W. (1973) *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- LEFEVERE, A. (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge.
- LIPPI-GREEN, R. (1997) *English with an Accent: Language, Ideology, and Discrimination in the United States*, London, Routledge.
- LIPSKI, J. (1998) “El español de los braceros chinos y la problemática del lenguaje bozal”, *Montalbán*, 31, págs. 101-139.
<<http://www.personal.psu.edu/jml34/chino.pdf>> [Consulta: diciembre 2008]
- _____ (2001) “La africanía del español caribeño: estado de la cuestión”, conferencia pronunciada en el primer congreso internacional de la Korean Association of Hispanists Chonjul, Chonbuk University.
<<http://www.personal.psu.edu/jml34/af-car.pdf>> [Consulta: diciembre 2008]
- LORENZO, L. (2003) “Traductores intrépidos: intervencionismo de los mediadores en las traducciones del género infantil y juvenil”, en PASCUA, I. ET AL. (coords.) *Actas del I Congreso Internacional de Traducción y Literatura Infantil*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, págs. 341-350 (CD-Rom).
- _____ (2008) “Estudio deo doblaxe al español peninsular de Pocahontas (Disney)”, en RUZICKA, V. (coord.) *Diálogos intertextuales: Pocahontas. Estudios de literatura infantil y juvenil alemana e inglesa: trasvases semióticos*, Frankfurt am Main, Peter Lang, págs: 89-106.

- LORENZO, L., y PEREIRA, A. (1999a), “*Blancanieves y los siete enanitos*, radiografía de una traducción audiovisual: la versión cinematográfica de Disney en inglés y en español”, en CARAMÉS, J.L. ET AL., *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, vol. I, págs. 469-483.
- _____ (2000) “Tratamiento del lenguaje de niño y de sus juegos en la traducción: *The Giver* y sus versiones en español y gallego”, *Trans Revista de Traductología*, 4, Málaga, Universidad de Málaga.
- _____ (2001) “Doblaje y recepción de películas infantiles” en PASCUA, I. (coord.) *La traducción. Estrategias profesionales*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- _____ (2005) “*Notting Hill*: Una traducción audiovisual como herramienta para la enseñanza de técnicas generales de traducción” en ZABALBEASCOA, P. ET AL (coords.) *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, Granada, Comares.
- LORENZO, L., y PEREIRA, A. y XOUBANOVA, M. (2003) “*The Simpsons/Los Simpson. Analysis of an Audiovisual Translation*”, *The Translator*, 9, págs. 269-291.
- MARTÍ FERRIOL, J. L. (2005) “Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada al español de *Monsters’ Ball*”, *Puentes*, 6, págs. 45-52.
- MARTÍN RUANO, M. R. (2003) *El (des)orden de los discursos: la traducción de lo políticamente correcto*, Granada, Comares.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (1987) *Dudas y errores de lenguaje*, Madrid, Paraninfo.
- MARTÍNEZ, A. (2001) “La importancia del entorno cultural en el doblaje y en la subtitulación: *El paciente inglés*”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 147-159.
- MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (2004) *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Traducción y Comunicación de la Universidad Jaume I de Castellón.

- <http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UJI/AVAILABLE/TDX-1115104-095509/martinez.pdf> [Consulta: marzo 2006]
- MAYORAL, R. (1992) “Formas inarticuladas y formas onomatopéyicas en inglés y español. Problemas de traducción”, *Sendebarr*, 3, págs. 107-139.
- _____ (1999) *La traducción de la variación lingüística*, Monográficos de la Revista Hermeneus, Soria, Universidad de Valladolid.
- _____ (2001) “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 19-45.
- _____ (2003) “Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual”, *Sendebarr*, 14, págs. 107-125.
- MAYORAL, R., KELLY, D. y GALLARDO, N. (1988) “Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation”, *Meta*, 33, 3, págs. 356-367.
- MOSCARDÓ GUILLÉN, J. (1997) *El cine de animación en más de 100 largometrajes*, Madrid, Alianza.
- NEWMAN, M. (2005) “New York Talk”, en WOLFRAM W. y WARD, B. (coords.) *American Voices: How Dialects Differ from Coast to Coast*, Wiley-Blackwell, Nueva Jersey, págs. 82-87.
- NEWMARK, P. (1992) *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra. Trad: Virgilio Moya.
- _____ (1993) *Paragraphs On Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- _____ (1998) *More Paragraphs On Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- NIDA, E. (1964) *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill.
- O’CONNELL, E. (2003) “What Dubbers of Children’s Television Programmes Can Learn from Translators of Children’s Books?”, *Meta*, 48, 1-2, págs. 222-232.
- PAGE, N. (1988) *Speech in the English Novel*, Londres, The Macmillan Press Ltd.
- PAQUIN, R. (2005) “Translator, Adapter, Screenwriter Translating for the Audiovisual”, <<http://www.proz.com/doc/336>> [Consulta: diciembre 2007]

- PASCUA, I. (2000) "Traducción de la literatura para niños. Evolución y tendencias actuales" en LORENZO, L., PEREIRA, A. y RUZICKA, V. (coords.) *Literatura infantil y juvenil: Tendencias actuales en investigación*, Vigo, Universidad de Vigo, págs. 91-106.
- PÉREZ FLORES, M. D. (2003) *Protección de los derechos de los actores de doblaje en México*. Tesis de licenciatura presentada en la Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, Méjico.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, L. (2007) "Appraising Dubbed Conversation: Systemic Functional Insights into the Construal of Naturalness in Translated Film Dialogue", *The Translator*, 13, 1, págs. 1-38.
- PETRELLA, L. (1997) "El español 'neutro' de los doblajes: intenciones y realidades", en VV. AA. (coords.) *I Congreso internacional de la lengua española*, <<http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm>> [Consulta: marzo 2006]
- PINEDA, F. (2002) "Las coincidencias perversas en la traducción audiovisual", *Trans*, 6, págs. 181-195.
- PUURTINEN, T. (1989) "Assessing Acceptability in Translated Children's Books", *Target*, 1, 2, págs. 210-213.
- REYES DE LA MAZA, L. (1973) *El cine sonoro en México*, Méjico, Universidad Nacional Autónoma de Méjico.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. (2001) "Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural", en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 103-117.
- SERRANO, L. (2002) "*Back to the Future* en España: La traducción de los elementos culturales inglés-español en la película *Regreso al futuro*", *Trans*, 6, págs. 197-211.
- SPEARS, R. A. (1982) *Slang and Euphemism*, Nueva York, The New American Library.
- THOMAS, B. (1995) *Walt Disney: personaje inimitable*, Madrid, Iberonet.
- TODA IGLESIA, F. (2003) "La investigación en traducción audiovisual en el Tercer Ciclo: algunas consideraciones", en GARCÍA PEINADO, M.A. y ORTEGA ARJONILLA, E.

- (coords.): *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, Granada, Atrio, págs. 269-285.
- _____ (2005) “Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)”, en *Quaderns de Traducció i Interpretació*, 12, págs. 119-132.
- VENUTI, L. (coord.) (1992) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres y Nueva York, Routledge.
- VIAGGIO, S. (2004) *Teoría general de la mediación interlingüe*, Alicante, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ZABALBEASCOA, P. (1992) “In Search of a Model That Will Work for the Dubbing of Television Comedy”, en EDO JULIÁ, M. (coord.) *Actes I Congrés Internacional sobre Traducció*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____ (2000) “Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney”, en LORENZO, L., PEREIRA, A. y RUZICKA, V. (coords.) *Literatura infantil y juvenil: Tendencias actuales en investigación*, Vigo, Universidad de Vigo, págs. 19-30.
- _____ (2001) “La traducción del humor en textos audiovisuales”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 251-263.
- ZARO VERA, J. J. (2001) “Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, págs. 47-63.
- _____ (2007) “En torno al concepto de «retraducción»”, en ZARO, J. J. y F. RUIZ (coords.) *Retraducir. Una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, págs. 21-34.

Relación de los Clásicos Disney producidos entre 1937 y 1977 y de sus doblajes en español

Ofrezco a continuación las referencias correspondientes a las versiones originales en lengua inglesa de los Clásicos Disney y a sus doblajes en español. De las versiones originales indico el apellido y la inicial del nombre del director, el año del estreno en

cines, la nacionalidad de la película, el nombre de la distribuidora y la duración de la película, en este orden.

Relacionar los doblajes con exactitud resulta problemático por varios motivos. En primer lugar, varios de ellos (el doblaje de *Dumbo* dirigido por Amadori y los de las películas que han sido “redobladas”) llevan descatalogados un promedio de diez años, razón por la cual es difícil encontrarlos. Yo mismo he tenido que recurrir a descargar algunos de estos doblajes desde Internet y a solicitar la ayuda de aficionados que amablemente me han hecho copias en disco compacto de sus propios originales en Beta o VHS o de grabaciones tomadas de la televisión. En estos casos no siempre se puede determinar qué edición de la película se está manejando, habida cuenta de que es normal que un mismo título se comercialice sucesivamente en distintas “ediciones”, como las denomina la compañía Disney: edición de “coleccionista”, edición de “aniversario”, edición “especial” o “clásicos” sin más. Actualmente los doblajes retirados sólo pueden encontrarse en videocasetes (formato Beta o VHS) comercializadas desde, digamos, por establecer una referencia temporal meramente orientativa, mediados de la década de 1980 hasta mediados de 1990, puesto que antes de 1984 ninguna de estas películas se vendía en videocasete y a partir de mediados de los noventa comenzaron a sustituirse los doblajes objeto de litigio por otros nuevos. En consecuencia, en la relación que sigue señalo como “descatalogado” todo doblaje retirado del mercado, pocos, por suerte. Los demás dejaron de venderse en Beta y VHS y ahora se comercializan en DVD, con el inconveniente que esto plantea, ya que, como he señalado en el lugar correspondiente, en este formato digital lo normal es que no se incluyan los insertos de texto redibujados.

En síntesis, en beneficio de la claridad y por pragmatismo, los datos que ofrezco sobre los doblajes en español de estas películas son los siguientes y por este orden: el apellido y la inicial del nombre del director del doblaje (varios, si hubo más de un doblaje), el año de producción de éste (varios, si hubo más de un doblaje), el nombre de la distribuidora de la edición más actual en DVD y el año de comercialización de ésta. El primer doblaje en español de *Snow White and the Seven Dwarfs* y los doblajes perdidos de la etapa de Amadori se señalan como “perdido”.

ARMSTRONG, S. ET AL (1940) *Fantasia*. EE.UU.: Walt Disney Productions/RKO Radio Pictures, 124 minutos. [Doblajes en español: varios doblajes de directores y años por concretar, Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2001.]

- GERONIMI, C. (1949) *Cinderella*. EE.UU.: RKO Radio Pictures, 72 minutos. [Doblajes en español: SANTOS, E. (1949, descatalogado), MERCADO, A. (1997), GIL, J.L. (1997), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2005.]
- _____ (1951) *Alice in Wonderland*. EE.UU.: RKO Radio Pictures, 75 minutos. [Doblaje en español: SANTOS, E. (1951), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2005.]
- _____ (1953) *Peter Pan*. EE.UU.: RKO Radio Pictures, 76 minutos. [Doblaje en español: SANTOS, E. (1953), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2007.]
- _____ (1955) *Lady and the Tramp*. EE.UU.: Buena Vista Distribution, 75 minutos. [Doblajes en español: SANTOS, E. (1955, descatalogado), GIACCARDI, E. (1997), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2006.]
- _____ (1959) *Sleeping Beauty*. EE.UU.: Buena Vista Distribution, 75 minutos. [Doblajes en español: SANTOS, E. (1959, descatalogado), GIACCARDI, E. (2001), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2008.]
- _____ (1961) *101 Dalmatians*. EE.UU.: Buena Vista Pictures, 70 minutos. [Doblaje en español: SANTOS, E. (1961), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2008.]
- HAND, D. (1937) *Snow White and the Seven Dwarfs*. EE.UU.: RKO Radio Pictures, 83 minutos. [Doblajes en español: CUTTING, J. y BUCHANAN, S. (1938, perdido), SANTOS, E. (1964, descatalogado), CERNUDA, A. (2001) y PALACIOS, M. (2001), Buenavista Home Entertainment, DVD, 2001.]
- _____ (1943) *Bambi*. EE.UU.: RKO Radio Pictures, 70 minutos. [Doblajes en español: AMADORI, L.C. (1943, perdido), SANTOS, E. (1964), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2004.]
- REITHERMAN, W. (1963) *The Sword in the Stone*. EE.UU.: Buena Vista Distribution, 79 minutos. [Doblaje en español: SANTOS, E. (1963), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2008.]
- _____ (1967) *The Jungle Book*. EE.UU.: Buena Vista Distribution, 78 minutos. [Doblaje en español: SANTOS, E. (1967), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2007.]
- _____ (1970) *The Aristocats*. EE.UU.: Buena Vista Pictures, 78 minutos. [Doblaje en español: SANTOS, E. (1970), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2008.]

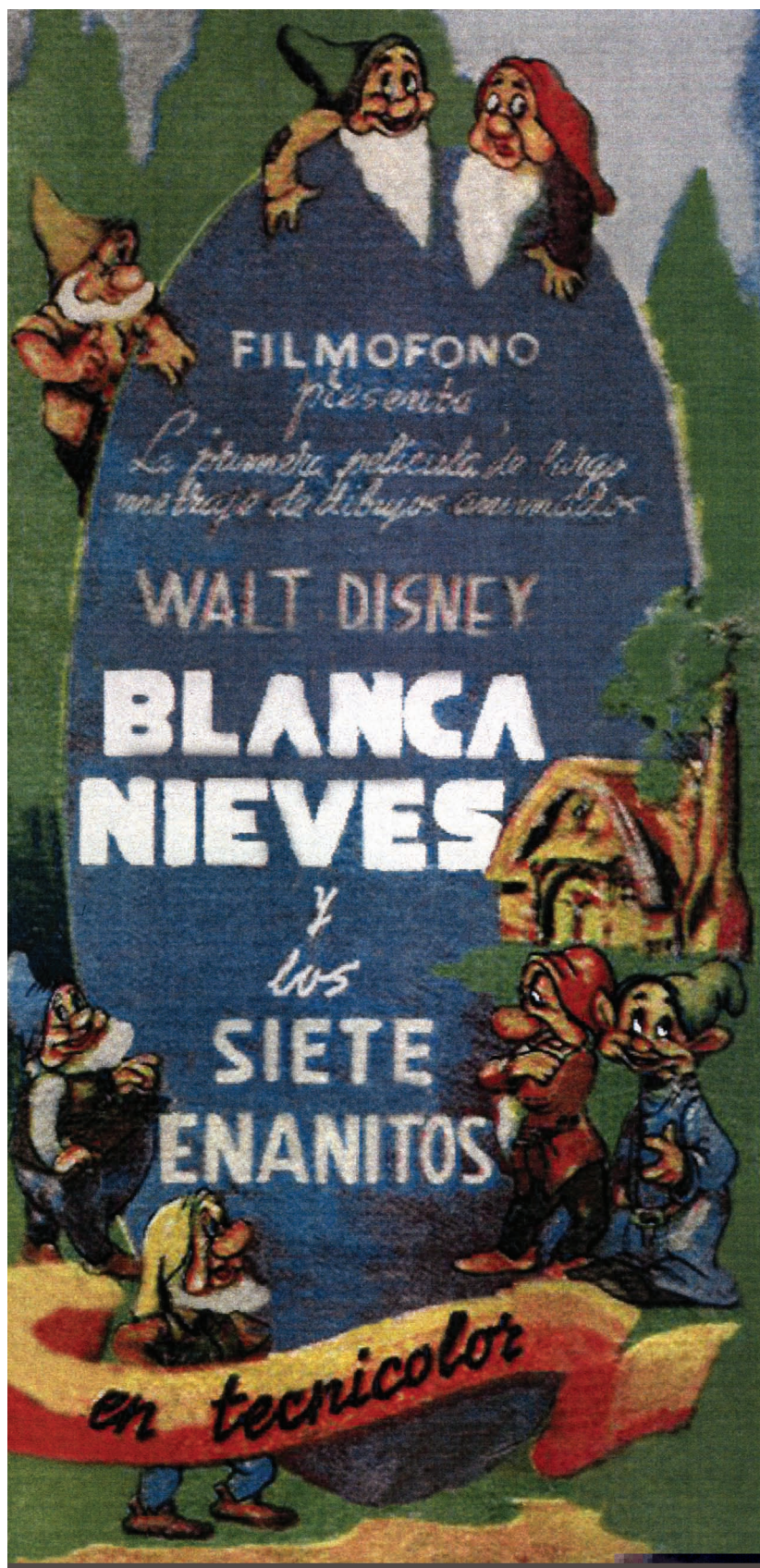
_____ (1973) *Robin Hood*. EE.UU.: Buena Vista Pictures, 83 minutos. [Doblaje en español: SANTOS, E. (1973), Buena Vista Home Entertainment, DVD, 2007.]

_____ (1977) *The Rescuers*. EE.UU.: Walt Disney Pictures, 77 minutos. Doblaje en español: SANTOS, E. (1977), The Walt Disney Company, DVD, 2002.]

SHARPSTEEN, B. (1940) *Pinocchio*. EE.UU.: RKO Radio Pictures, 88 minutos. [Doblaje en español: AMADORI, L.C. (1940), Buenavista Home Entertainment, DVD, 2003.]

_____ (1941) *Dumbo*. EE.UU.: RKO Radio Pictures, 64 minutos. [Doblajes en español: AMADORI, L.C. (1940, descatalogado); SANTOS, E. (1964), Buenavista Home Entertainment, DVD, 2007.]

APÉNDICES



Programa de mano del estreno de “Blanca Nieves y los siete enanitos” (1941)

6. - "Yo soy el Sabio".



7. - "Yo soy el Romántico".



8. - "Yo soy el Mudito".



9. - "Yo soy el Cascarrabias".



10. - "Yo soy el
Dormilón".



11. - "Yo soy el
Mocoso".



12. - "Yo soy el
Bonachón".





113.-El dulce rostro de Blanca Nieves basta para calmar los asustados espíritus de los enanitos, y a pesar de todas sus valentonadas, su primer impulso es el de esconderse debajo de las camas.

Álbum "Blanca Nieves y los 7 enanos". Ed. Fher.



77. - "La, lo, la
lo...



78. - ... a casa a
descansar.



79. - La, lo, la,
lo...



80. - ... a casa a
descansar".



Álbum "Blanca Nieves y los 7 enanos". Ed. Fher.



Colección "Jovial" nº1. Ed. E.R.S.A.

Apéndice 6

(Respuesta de Jeff Miller, presidente de Disney Character Voices International, a las quejas motivadas por la comercialización de los nuevos redoblajes de clásicos.)

Dear Ms. X,

I am in receipt of your January 21, 2005 email. As you apparently know, we have previously received and responded to complaints regarding the recent Spanish dubs of some of the classic Disney movies. Although it appears that you have read one of our response letters, I will readdress the matter for you.

Although it would be easy for us to always release previous dubs without ever going through the time and expense of creating a new dub, this practice would not always result in the best decision. Instead, before re-releasing a title, we consider a wide variety of factors to determine whether a new dub is the best decision. Please understand that these decisions are not made at random, and much thought and discussion occurs with a number of our executives before we make a final decision. Whenever a film is recast, we go to great lengths to try and find the best dubbing talent for each role and the best writers and translators. There are many people who thoroughly enjoy the newer versions of these films and we hope to instill positive memories for those consumers, old and new, with our latest dubs. With regard to your concern about unfair casting in Latin America, please be aware that the final casting decision is made here in Burbank, California, not in the local region.

As the President of Disney Character Voices International, Inc. and a 20 year veteran of The Walt Disney Company, I firmly stand by our decision made conscientiously to re-dub some of the Disney classics in Spanish.

Sincerely,

Jeff Miller

Apéndice 7

Traducción al inglés del resumen y las conclusiones de esta tesis doctoral. (Requerido para obtener la mención de Doctor Europeo.)

OUTLINE AND LIST OF CONTENTS OF THIS DISSERTATION PAPER

This dissertation paper is structured in four sections, the contents of which are, briefly, as follows:

Section 1

Section 1 presents a broad discussion of the fundamental principles of script translation for dubbing, an outline of the different stages of this 4-year long research project and a description of the characteristics of this dissertation paper.

Section 2

Here a detailed history of Disney dubs in Spanish since the early 30s until today is put together for the first time.

Section 3

This is the main body of this dissertation paper. Through a series of examples taken from Spanish dubs of Disney animation Classics, the most significant points of the translation of their scripts are discussed. Emphasis is placed upon the following aspects: the translation of idiolects, the translation of cultural references and the translation of text inserts.

Section 4

This section summarizes the main findings of my research, from which conclusions are drawn in order to define the particular style of translation characteristic to these dubs.

I shall now describe each section in greater detail.

SECTION 1

Section 1 consists of chapters 1 through 4.

Chapter 1

Chapter 1 opens with a general discussion of the principles of translation for dubbing. The “Translator” as an entity is defined as a conglomerate of different

professionals, each subjecting the translated script to multiple changes in the fulfilment of their own responsibility as part of the translation process. Ultimately, it is this multi-faceted Translator who is responsible for the content and form of the dialogs of a dubbed film.

Also, the coined expression “Dub Pact” is defined and explained. It is this tacit agreement between the Translator and the audience that makes dubbing an effective and accepted type of translation. Next, the two main principles governing script translation for dubbing –adaptation and explicitness—are introduced and explained. Also, the three pillars of acceptability are identified and defined: synchronicity, quality dubbing by professional dubbing actors, and the truthful and pertinently adapted translation of dialog.

This chapter ends with a description of the main linguistic elements upon which adaptation operates and the three most habitual adaptation procedures: naturalization, euphemization and standardization. Some paragraphs are also devoted to discussing simplification as a common adaptative procedure when translating films intended mainly for children.

Chapters 2 to 4 describe the stages of this research project and the development of this dissertation paper in its present form.

Chapter 2

Chapter 2 describes the early stages of this research, which started out as a series of interviews with professionals involved in the production of dubs (translators, actors, dubbing directors, song writers, etc.). Next, reasons are given as to why this research project concentrates on the study of the translation of idiolects, cultural references and text inserts. This section also explains why the translation of lyrics is not dealt with in this paper.

To conclude, the methodology particular to this research project is presented as a fruitful way of studying dubs for the teaching of script translation in a classroom setting.

Chapter 3

Here the four main goals of this research project and dissertation paper are presented and explained. Briefly:

- To determine relevant tendencies that may define the translation approach characteristic of the Spanish dubs of the Disney Classics from 1940 until 1977.

- To contribute a brief history of Disney Classics dubs in Spanish. New and relevant information is disclosed here for the first time regarding the translation of these “audiovisual texts”, which even to this day are widely popular and enjoyed in the Spanish-speaking world.
- To provide a large body of examples and case studies useful for the teaching of the most common procedures and techniques of script translation for dubbing.
- To provide students of Translation, both at the graduate and undergraduate levels, with a valuable reference text on the subject of script translation for dubbing, its practice and difficulties.

Chapter 4

Here, the origin of the “Disney Classic” label is explained. This chapter includes a list of all the English titles and Spanish dubs analyzed in this dissertation paper. Also, the reasons behind the selection of these specific films are given.

SECTION 2

Section 2 consists of chapters 5 and 6.

Chapter 5

This chapter presents a brief history of Disney Classics dubs in Spanish, since the first attempts at dubbing short films in Paris and the USA using non-Spanish speaking actors, to the present age of “localized” dubs using regional varieties of Spanish. This overview spans over 70 years of dubbing in Spanish and offers little-known information about the dubs produced in Argentina in the early 1940s as well as those produced in Mexico from the 1950s until the late 1970s. Much of the information contained in this chapter is presented here for the first time, making it a valuable contribution to the field of translation history.

Chapter 6

Here the subject of audiovisual re-translation is discussed, specifically in relation to the modern “redubs” of some of the most popular Disney Classics.

SECTION 3

This section is the heart of this dissertation paper. It consists of chapters 7 through 14. Each chapter closes with a list “Guidelines for Researchers and Teachers”, which summarize the main ideas contained in each chapter and suggest interesting lines of work for researchers and teachers of translation alike. For the sake of completeness, some chapters also include a number of bonus chapters, or “Supplements”, where the more interested readers will find an abundance of examples and commentaries elaborating on the main ideas presented in the main chapter.

Chapters 7 through 12 are an extensive study of the practice of adaptation as a common procedure in script translation for dubbing. Throughout these chapters a wide variety of examples of adaptation (in its three main forms: naturalization, eufemization and standardization) is given. The main topics discussed in each chapter are as follows:

Chapter 7: Character creation through idiolect.

Chapter 8: Variants of English featured in Disney Classics. Variants of Spanish featured in Disney dubs.

Chapter 9: The translation of the different types of English in the Spanish dubs of these classics. The translation of sub-standard English, of formulaic English, of gibberish, of children English, of English dialects, of regional accents of English, and of foreign accents. Also, this chapter presents a wealth of never-before-published information of great interest to researchers of translation and general readers wishing to acquaint themselves with the challenges of translation for dubbing. This chapter is followed by eight “Supplements” presenting further cases focusing on the use of language in the creation of characters.

Chapter 10: This chapter contains a selection of examples of adaptation in practice via naturalization, eufemization and simplification. Several cases of “gratuitous adaptation” are also presented. Four “Supplements” follow.

Chapter 11: Chapter 11 deals with the translation of cultural references. A discussion of the translation of foods and dishes is included. A “Supplement” on the translation of intertextuality closes the chapter.

Chapter 12: Here the translation of linguistic humor supported by visual elements is discussed. The use for comedic purposes of paronymy, polysemy, idioms and misunderstanding is also analyzed in connection with translation for dubbing.

Chapters 13 and 14 take this research in two different directions.

Chapter 13: Here the use of explicitness as a common translation procedure is studied. This chapter includes four case studies.

Chapter 14: In this chapter the translation of text inserts is discussed in great detail. Text inserts are classified in the following way: *didascalia*, diegetic texts and non-diegetic texts. Three very informative supplements close the chapter and bring Section 3 of this dissertation paper to an end.

SECTION 4

Here the main findings of this research project are summarized and relevant conclusions are drawn in relation to the fulfillment of the first goal of this study, mainly, that of determining tendencies susceptible of defining the style of translation characteristic of the Spanish dubs of the Disney Classics until 1977. Further lines of investigation are also suggested.

This dissertation paper ends with a bibliography followed by seven appendices.

REVIEW OF THE OBJECTIVES OF THIS PAPER

Having come to the end of this dissertation paper on the Spanish dubs of the Disney Classics produced between 1937 and 1977, it seems advisable to verify whether the information provided in the preceding chapters satisfies the objectives of this research, which are as follows:

- To determine tendencies capable of describing the style of translation characteristic of the Spanish dubs of the Disney Classics produced up to 1977;
- To contribute to the field of Translation history little known information about these dubs, which are widely distributed even to this date;
- To provide a corpus of examples and real case studies of script translations for dubbing which can be used by teachers of translation to teach the most common procedures in this type of translation;
- To provide graduate and undergraduate students of translation with a reference text to acquaint them with the practice and difficulties of this type of translation by means of a selection of real case studies.

The fulfillment of the first of these four objectives I shall examine later. Let us now verify the fulfillment of the rest.

The fulfillment of objectives two, three and four has been assured since the beginning, as the very writing of this dissertation paper in the way that it has been conceived inevitably implies their fulfillment. Chapters five and six in particular see to the satisfaction of objective number two by providing an abundance of data regarding the past and the present condition of the Spanish dubs of Disney Classics, from the oldest one known to date to the most recent.

I am happy in the belief that thanks to the information presented in these chapters students and researchers of translation will be able to understand, among many other things, why these films were dubbed in South America, who were the people responsible for these masterpieces, where all the beautiful and timeless lyrics come from, and why the modern Disney heroes suddenly began to speak Peninsular Spanish in 1991.

To the fulfillment of objectives three and four I have devoted several hundreds of pages full of examples, analysis, commentaries and also –at least such is my hope—

discoveries. I believe the didactic value of the selected fragments included in each chapter and section is great, and that the commentaries are revealing enough, as they highlight particularly what is essential to the teaching of script translation for dubbing. I will be happy if some day one of the contributed case studies is used by a teacher of translation who finds it worthy of his or her attention, or read by a student wanting to better understand how this type of translation works. Such is my wish and motivation in writing this dissertation paper.

Let us now verify if the information provided thus far allows for the style of translation of the Spanish dubs of these films to be described in its defining traits.

SUMMARY AND CONCLUSIONS

At this point I think it is advisable to present two different perspectives. One, broad and large in its scope, from which these films and their dubbed versions in Spanish will be considered as audiovisual products of both an artistic and commercial nature, whose ultimate purpose is to please as large an audience as possible and thus generate significant revenues from the sales of tickets to movie theaters and related merchandise. The second perspective will mean looking at these films and their Spanish dubs from a much narrower standpoint, one from which they are considered, on the one hand, as objects susceptible of being translated and, on the other, as translated products. This approach, which draws on the examples and study cases of this dissertation paper, will hopefully yield the necessary information to describe the style of translation characteristic of these dubs.

Profitability as the key factor in the production of the Spanish dubs of the Disney Classics

Thus is stated the main conclusion which I intend to clarify in the paragraphs that follow, hoping that the reader will find my reasoning and exposition clear enough.

With the 1937 release of *Snow White and the Seven Dwarfs* visionary business man Walt Disney bet on the possibility of many things happening at once: on the possibility that a full-length animated feature could be financially profitable; on the possibility that a full-length animated feature could entertain audiences of all ages for sixty or eighty minutes (far beyond the ten, twelve or fifteen minutes typical of short movies) as effectively as any Hollywood hit starring real actors and actresses; and, lastly, on the possibility that animation movies could enrich the art of movie-making and story-telling, bringing to it an ever-growing palette of innovative techniques. Time and the applause of both children and adult audiences all over the world have proven Disney right.

The success of classics such as *Snow White* or *Bambi* was as big back when they first premiered at cinemas as it is today, even with the advent of the new digital formats. This is as true in the United States as it is anywhere else in the West or in the East. The passage of time has granted relative failures such as *Fantasia* and *Sleeping Beauty* the recognition they deserve as landmarks in the history of film-making and popular culture. As fate would have it, Walt Disney lived long enough to reap the sweet fruit of his efforts.

Others before Disney had realized that in order to be profitable film-making had to “go global”. Translation therefore became imperative to exporting films profitably. This understanding gave birth to various methods of translation, many of which fell by the wayside, such as repeatedly shooting the same film using different actors and a different language each time. Other methods of translation originated about the same time which are still in use are namely dubbing and subtitling (despite the fact that the latter demands that the spectator read, see, hear and listen, all at the same time).

I think one can safely assume that Walt Disney soon understood the disadvantages subtitling presented for children, whose ability to read and understand is naturally limited, and for a large part of the adult audience, due to the high level of illiteracy in the world back in the 40s and 50s. Dubbing was therefore probably regarded as the best form of translation for exporting films. I write “safely” fully aware that somewhere, someday a researcher might dig up an old Disney short film, perhaps older than *The Three Little Pigs* (1933), subtitled in one of the few European languages (mainly French, German and Spanish) in which subtitling was already being done at the time. Until that day, I think it is not too risky to argue that dubbing and cartoons were as inseparable in the past as they are today. In fact, in the so-called “subtitling countries”, cartoons are still the only genre where dubbing is permitted.

Even though film producers such as Disney soon understood that films had to be dubbed for non-English-speaking markets, and that this was imperative in the case of films for children, the industry took a while to develop the “knack” of it. And the reason had little to do with the lack of technology. The three little pigs which merrily sang in Spanish “¿Quién teme al lobo feroz?” with a strong French accent, and the mixture of Spanish as well as foreign accents in the lost dub of *Blanca Nieves y los siete enanos* (1938) show that the Disney studios learned to dub one film at a time: rather poorly at first but, eventually, extremely well.

The faith and perseverance necessary to keep perfecting the technique stemmed from the conviction (necessity, perhaps?) that the product had to do well in the foreign Spanish-speaking markets, at least as well as in the English speaking ones, if not better.

It can be assumed that Disney soon realized that a poor dub ought not to diminish the profitability of his costly (and risky!) films outside the United States. Allow me to

restate this idea differently: the initiative of a businessman pursuing a lucrative business helped develop the technique of script translating and dubbing.

In his search of quality dubbing, Walt Disney entrusted Argentinean director Luis César Amadori, owner of Sono Film, a dubbing studio outside Buenos Aires, with the production of the Spanish versions of his animated films. Few details are known about the terms and conditions regulating the business relationship between Disney, Amadori and Sono Film. This is a subject that still demands the attention of researchers of the history of Spanish dubbing, as the following words of Argentinean specialist Jorge Criscuolo show:

Disney y Amadori fueron dos personalidades extremadamente reservadas en lo referente a sus negocios y manejos privados. [...] Obviamente, la relación [de colaboración entre ambos] tuvo que establecerse antes de 1940, dado que Amadori dirigió el doblaje de *Pinocchio*. [...] En Argentina los medios gráficos sólo hicieron pequeñas referencias a este trabajo de Amadori para Disney. No he encontrado ningún artículo o nota que detalle las circunstancias, ni los equipos técnicos y artísticos que intervinieron en este primer doblaje fuera de los EE.UU. [...]

En Argentina, Sono Film mantiene un estricto mutismo respecto a este tema, llegando a negar que fuera una tarea de ese estudio, ya que se trataba de una actividad particular de Amadori (socio del estudio). [...]

Durante toda la década de 1930, Amadori realizó frecuentes viajes a los EE.UU. con el objeto de interiorizarse de los avances técnico-artísticos de la industria de Hollywood. No es disparatado pensar que, habiendo alternado con muchos de los directores y productores de la época, también lo haya hecho con Disney. Lo interesante sería descubrir ¿por qué le encomendaron el doblaje de una película tan importante como *Pinocchio* si él nunca antes había incursionado en el doblaje? Lo cierto es que, cuando Disney vino a la Argentina [el 11 de septiembre de 1941 como embajador “de buena voluntad enviado por el Secretario de Asuntos Interamericanos, Nelson Rockefeller] ya era conocido de Amadori.

Lamentablemente no puedo aclarar más, dado que en las entrevistas que en años posteriores le realizaron a Amadori (aunque no fueron muchas porque, aparentemente, no era muy amigo de hacer declaraciones) no menciona, ni siquiera tangencialmente, su trabajo para Disney.

No debemos solamente preguntarnos ¿cómo y por qué trabajó para Disney?, sino también ¿por qué dejó de hacerlo?¹

The reason for shifting the production of dubs in Spanish over to South America and for using native speakers of Spanish for the job was to ensure the acceptability of the Spanish language in these dubs on both sides of the Atlantic. This required that the two most notable mistakes made in the preceding dubs (the lost dub of *Blanca Nieves* and those of any short films dubbed up until that point, such as *Los tres cerditos*) be corrected, namely, the unjustified presence of foreign pronunciations (as a result of using non-Spanish-speaking actors) and the indiscriminate mixture of Spanish accents (as a result of using Spanish-speaking actors having distinct pronunciations characteristic of different Spanish-speaking areas). Thus began the search of what is known as “español neutro” (neutral Spanish).

I think one can safely state that “neutral Spanish” and *Pinocchio* took their first steps simultaneously. *Pinocchio* (1940) was the first of the few dubs produced in Argentina and, quite surprisingly, does not “sound” Argentinean at all. Of course, to the ears of any Spaniard, the puppet’s Spanish does not sound “neutral” at all, since the sibilant [s] sounds replacing the Peninsular “lisp”, melodious speech and “odd” choice of words here and there were all unmistakably “South American”. However, it was not possible to exactly determine where the characters’ particular kind of Spanish came from. Perhaps that is what neutral Spanish really seeks: no so much to fabricate a trait-free Spanish, but one that cannot be ascribed to any particular area of the Spanish-speaking world. A Spanish “dialect” that is at once all of the possible dialects and none. Not so much a “neutral” Spanish as an indefinite one.

The Spanish dubs produced by the Disney studios since the release of *Pinocchio* became acceptable at last thanks to the characteristic indefiniteness of the Spanish used in them. That was, in my opinion, the key factor that allowed the studios to distribute these films in the Spanish-speaking markets with a more than probable prospect of generating profits. To summarize: “neutral” or indefinite Spanish was, as much as dubbing, yet another

¹ Private communication by e-mail (January 2009).

original discovery whose only purpose was to guarantee the profitability of a product. Again, the spirit of business looms large.

Having just highlighted once more the fundamental role of business in the development of dubbing, and of profitability as the *raison d'être* of dubs as extraordinary as the ones that have been analyzed in this study, I shall now attempt to describe the characteristics and the particular role of the Translator of these dubs, produced over a 40-year period.

Firstly, it is important to stress that, from the information provided by the opening credits on these dubs, it can be inferred that the person responsible for translating the script was also responsible for directing the dub. More precisely, during the short period of dubs produced in Argentina that person was Luis César Amadori. In 1943 Amadori was replaced by Edmundo Santos, who would stay on the position until his death in 1977. In the exceptional event that someone else also shared those responsibilities to a significant degree, it was always clearly indicated, thus Tito Davidson in the Spanish version of *Pinocchio* and Íñigo de Martino and Carlos D. Ortigosa in *Alicia en el país de las maravillas*.

The fact that both the role of the translator and that of the dubbing director were carried out by the same person must have determined the final form of the translated script. It seems natural that such “two-faced” translator would translate the lines of each of the characters according to the qualities and capabilities of the dubbing actor whose performance he himself would be directing later on.

Today the translation of the script and the direction of the dub are very seldom the responsibility of the same person. Whenever this happens, it is the dubbing director who is usually asked to translate the script whose Spanish version he will go on to direct. The professional translator, who is supposed to know much about modern languages but nothing of acting and dubbing technique, is in this case dispensed with. Presently, at least in the case of Spain, it is common practice for the dubbing director to adjust the translated script so that a) the necessary degree of synchrony between the characters' lip movements and the words of the translation is ensured; b) the lines reflect the idiosyncrasy of each character as he understands it; and c) the text as a whole suits the qualities and capabilities of the cast of dubbing actors. Of course, as much in the 1940s as today, this kind of changes

must be approved by the supervisor appointed by the producer of the film. However, nothing indicates that these supervisors (always English-speaking people from the Disney studios) played any significant role in the final form of the dubs that Edmundo Santos directed for Disney over 40 years. Moreover, the known data leads to believe that Santos performed his duties with an almost unrestricted freedom granted and approved of by Disney himself.

Secondly, it is worth pointing out that the people who translated the scripts for the Spanish dubs of the Disney Classics never received any official academic training in translation, simply because at the time the subject was never taught. (Today, on the other hand, most professional translators hail from schools of modern languages and translation.) In spite of this, translate they did, and remarkably well; so much so, that their translations are still preferred by Spanish-speaking Disney fans over recent “redubs”. How could this be possible? Well, it is possible simply because a degree in translation has never been necessary to translate well. Of course, studying translation helps to translate better, but it is not essential. The work of people like Amadori and Santos validates the view of those of us who think that translation is, first and foremost, a trade that has got much of an art. Being both an art and a trade, it is learned and perfected by doing, that is, by translating. And being an art to a significant degree, it is only the individual’s innate disposition (some call it talent) that can eventually lead to excellence in performance.

The translated scripts of the Disney Classics are evidence of both a trade well learned and a refined sensitivity capable of accurately determining when to favor meaning over sense, or effect over anything else. Because, as any professional translator so well knows, the only intelligent answer to the question “how does this translate into Spanish?” is always “it depends”. Those qualities can be perceived in the naturalness of the Spanish dialogue, in the (not always) faithful re-creation of characters, in the happy changes whenever it is more appropriate to deviate from the original text and, especially, in the masterful rewriting of the lyrics. (As I have already mentioned somewhere else in this study, I think the characteristics of the Spanish lyrics of these songs warrant that the term “rewrite” be preferred over “translation” in this instance.)

I think that the intuitive and craftsman-like qualities of the style of translation that gave these dubs their distinct character, also explains many of its “faults”, namely the lack

of consistency in the approach to the translation of similar units in the same or different scripts, or in different ones, and the seemingly gratuitous tendency towards unorthodoxy, as shown in the use of some questionable translation procedures as opposed to other equally effective and more orthodox ones. In my opinion, certain degree of unorthodoxy can be expected in the style of translation of someone who has not spent years in a classroom learning how to translate according to rigorous theoretical frameworks. Nevertheless, in no way is it my intention to belittle the results of the intuitive approach to translation. Quite the contrary: these dubs are still preferred by Disney fans in spite of their age and their arguable shortcomings.

It is true that throughout this paper I have at times directed the reader's attention towards instances of strange or eccentric translation, always the exception. However, in their own context, the strangeness of this "sub-optimal" translations goes unnoticed, their hypothetical negative impact dissolving completely. Only upon being examined through the well-polished lens of the translation scholar, is their demerit revealed. This is akin to what happens when one looks at a painting too closely, that the erred stroke and the one that hides it become evident, especially to the trained eye.

I believe that just as one does not determine the quality of a painting by that of each one of the strokes in it, but by the overall effect produced by the whole, so should the quality of a dub be appraised in the same way. Especially since, regardless of what the translation scholar may think, the merit or demerit of a dub is ultimately rewarded or chastised by the hundreds of thousands of people who agree to pay money to watch it, whether in a theater or at home on a television set or computer.

Be that as it may, the fact remains that the old Spanish dubs set the standard for subsequent dubs and continue to be the reference in comparison to which the new redubs distributed by Disney pale. In an attempt to avoid paying royalties as mandated by copyright law Disney has replaced some of the old dubs with new ones that are now the only available in the retail market. Today the old dubs of titles such as *Blanca Nieves y los siete enanitos*, *La Cenicienta*, *La dama y el vagabundo* and *La bella durmiente* have been discontinued and, having become collector's items, can only be found on videotape in second-hand stores and on-line auction sites. It will be just a matter of years before they become forgotten to all but the diehard fans. Luckily, the rest of the old dubs continue to be

sold, now in digital format. A business decision is at the heart of what has happened: in an attempt to avoid paying large sums of money in royalties, Disney has removed some of the old dubs and replaced them with new ones of inferior quality, paying a deaf ear to the protests of customers. Again, the spirit of business looms large.

I shall now consider these dubs not as audiovisual products whose purpose is to generate profits, but as texts translated into Spanish from other texts originally written in English. This shift in perspective will be useful in order to draw conclusions upon which it might be possible to accurately describe the style of translation that seems particular to these dubs.

The style of translation characteristic of the Spanish dubs of the Disney Classics produced from 1940 to 1977

The analysis of these dubs from the fragments I have selected for this study shows several tendencies that, in my opinion, justify talking about a style of translation characteristic of this 40-year period of Disney dubs in Spanish. More specifically, this particular style of translation can also be identified as that of Edmundo Santos, as Mr Santos played a significant role in all of these dubs, whether as a lyricist alone (such was the case in the Spanish dub of *Pinocchio*), as both lyricist and script translator (as in the Argentinean dub of *Dumbo*) or altogether as a lyricist, script translator and dubbing director. Thus it is all the more reasonable to speak of tendencies, as one can expect the defining characteristics of a person's translation style to remain essentially unchanged over the years and to be evident in each and every translated piece.

In order to describe this particular style of translation I shall draw mainly from the information and conclusions revealed by the study of all the cases presented in this dissertation paper. Firstly, I shall concentrate on the use of adaptation procedures (as evidenced specifically in the simplification of content, the standardization and re-creation of idiolect, the naturalization of culturally-bound elements and the imitation of comical effect). Then I shall discuss the use of explicitness as a translating procedure. And lastly, I shall examine the translation of text inserts appearing on the screen.

On the use of adaptation

The fragments analyzed throughout the preceding chapters show that very frequently content was quite liberally adapted in these dubs, sometimes in ways which can only be justified by the eminently functional nature of these translation. In other words: the goal when adapting always was to produce translations that would make audiences laugh, cry and sympathize when, how and as much or as little as necessary. A domain in which this is paramount is, of course, that of the translation of humor, where adaptation becomes almost mandatory. These dubs show quite clearly that the person responsible for the translated script (whom from now on I shall call “the translator” regardless of the fact that in many instances this person worked as dubbing director as well) chose to translate “functionally” as opposed to “formally” or, to put it differently, producing effects similar (not necessarily identical) to those of the original joke or humorous bit in English, taking for this purpose any and all liberties necessary. The fact that the effect be achieved by the same means as in the original script might have been considered desirable at same point but, obviously, became irrelevant in the end.

Translation became therefore subject to effect, and it mattered very little if for that the dwarfs in *Snow White* were made to jump up and down at the mention of “puchero gallego”, or a street cat was made to love *paté de foie à la parisienne* or a vulture of the Indian jungle made to speak with a strong Andalusian accent. In these and in so many other similar instances the translator favored effect over sense and meaning (in that order), preserving or forfeiting the one, the other, or both as it best served the ultimate goal, to wit, making audiences leave theaters happy for having paid the price of a ticket. Here too the translation of “commercial texts” linked to marketable products (and the script of a film definitely falls into this category) aims at profitability first and foremost.

In several of these dubs other types of adaptation besides that which pursues the preservation of effect can be identified. These also act on content, manipulating it whenever it is deemed necessary, and I shall focus this discussion on two of them: simplifying adaptation, which aims at facilitating the audience’s understanding, and euphemizing adaptation, which strives to guarantee the acceptability of the translated text. The former expresses itself in the simplification of the information and data contained in the original script, which is adapted to the knowledge and background that the translator deems the

audience has (in the case of the animated Disney Classics, an audience composed mainly of children). The latter attempts to soften or completely neutralize any element of the original script deemed inadequate by the translator, ranging from the use of inappropriate words to the personality of specific characters. Remember, for instance, how in the Spanish dub of *The Rescuers* the translator deliberately avoided at all times using “*demonio*” or “*diablo*” to translate the word *devil*, and how in the same dub Madame’s Medusa Pawn Shop was turned into Madame’s Medusa Boutique; remember also, the different Spanish translations that the term *scullery maid* received in each successive dub of *Snow White* so as to avoid connecting the beautiful maiden to such lowly and menial tasks. This type of adaptation affected even the original nature of some characters, and so the rough and rather unpolished dwarfs of the English version of *Snow White* became sweet and mellow creatures in the Spanish dubs.

In my opinion, these examples of the use of adaptation reflect a paternalistic idea of translation, an approach that seeks to protect audiences from potentially inadequate content. Considering audiences ill prepared to receive and correctly understand some of the sense and meanings contained in the original script, the translator takes to amending it as much as and in any way as necessary in order to produce a more acceptable version, according to his or her personal criteria, of course. This seems to run counter to the principle of loyalty to the original text, although one may argue that, ultimately, this kind of adaptation remains loyal to the main intention underlying the text, to wit, attracting to it the favor of as many movie-goers as possible so as to become as profitable as possible. The study of these approaches to adaptation in dubbing and their impacts seem an interesting and fruitful line of research, especially in its relationship with the issue of loyalty and ethics in translation and, of course, with that of the submission to the idea of acceptability.

At a different level, in these dubs the use of adaptation as a common procedure of translation affects significantly the idiosyncratic idiolect and speech of each character and the way it is rendered in the translated version. I am referring here to the way in which the character-building elements of a linguistic nature are transferred to the translated text. As a rule, the Spanish dubs of the animated Disney Classics show a significantly lower degree of linguistic characterization than the English originals. This, as I have already pointed out in the sections dedicated to this matter, produces dubs where character richness and variety is

lessened, both in general as well as in the case of specific characters whose personality becomes less well defined and distinguishable than in the original script.

The norm in these dubs with regards to language-based character building is to standardize idiolect and speech, thus creating a Spanish version where particularly substandard speech is raised to normative mainstream speech. This is particularly true in the case of the protagonists and main supporting characters. However, exceptions to this norm can be found in characters that only play an incidental role within the main storyline. In some of these latter instances examples can be found where character-building elements of a linguistic nature, such as accent and regional speech are put to excellent use.

In these dubs “neutral Spanish” (*español neutro de Hispanoamérica*) is used as the unmarked standard of Spanish that translates Mainstream American English. None of the dubs preserved the distinguishing linguistic duality, so common in the English originals, by which heroes are made to speak Mainstream American English and villains British English or some form of “anglicized” American English. This “homogenization” of speech also affected leading characters who spoke English in the original English version with a strong foreign accent. In the dubs, these were made to use mark-free, neutral Spanish, which effectively obliterated this character-building element. Nevertheless, in the instances where foreign accents marked the speech of incidental characters, the Spanish dubs do preserve this characteristic trait by using the equivalent linguistic stereotype in the target culture or by resorting to procedures capable of marking speech as foreign, such as the imitation of foreign sounds and deviant pronunciation, hybridizing and the use of incorrect grammatical structures.

The realm of incidental characters also seems to be the realm where character-building speech is most creatively used in these dubs. Most notable examples of this are the use of regional variants of Spanish such as Andalusian, Argentinean and Cuban speech to recreate the effect of characteristic regional forms of English present in the English originals. Even in these cases, however, regional speech strictly adheres in these dubs to the grammatical usage of normative Spanish, deliberately shying away from the faulty syntax and grammar that is often found in the English originals. As I have explained in the chapters devoted to analyzing this practice, the subjective taste and sensitivity to the Spanish language of the dubbing director seems to be the only determining factor in

deciding which type of Spanish speech should replace which type of English speech. These taste and sensitivity were (and still are), of course, influenced at all times by the linguistic stereotypes and preferences active in the target culture at the time. Again, this somewhat capricious metamorphosis of speech serves the purpose of preserving or strengthening the effect (always humorous in these instances) of the original speech-based characterization. It is precisely this comic intent which justifies the absurdity of this practice, for it is just as absurd for a vulture in the Indian jungle to speak with an unmistakable London accent as it is for the same vulture to speak with a strong Andalusian pronunciation in the Spanish dub.

Adaptation also affects the translation of culturally-bound elements. This expresses itself in the use of the translation procedures that are common to these elements: cultural adaptation, explicit translation and substitution of the culturally-bound element. Most frequently, these elements are adapted to the target culture or replaced by similar elements particular to it. Rarely, if ever, are they simply suppressed or left in English. The translation of these elements always poses a challenge, as the restrictions of dubbing (mainly those of lip synchrony) both prevent the use of informative but lengthy translations and make translator footnotes an impossible luxury. Despite this, no instances have been identified where the impossibility of translating the denotative meaning or the connotative sense of a culturally-bound element has negatively affected the Spanish dub.

When it comes to translating culturally-bound elements such as names of foodstuffs and dishes, the translator often took great liberties that resulted in functional but inaccurate translations (for instance, when *Snow White* is made to know how to make pizza). Other times the inaccuracy of the translation became a positive factor, since translating accurately would have produced confusion and awkwardness in the target audience. Such is the case when a particular foodstuff does not exist or is not known in the target culture: the idea of a peanut butter and jelly sandwich, for example, produces disgust in Spain, where peanut butter is neither sold nor commonly known. Be that as it may, since none of these culturally-bound elements are in the end pertinent to the development and the understanding of the plot, inaccurate translation becomes harmless.

Cases where the culturally-bound element posed a problem of intertextuality are very scarce. The most notable one can be found in *Alice in Wonderland*, where fragments of poems from both of the books that Lewis Carroll wrote on the adventures of Alice are

sung. The translator glossed over this problem of intertextuality and simply produced freely creative functional translations susceptible of being sung in Spanish within the time constraints imposed by the original music and the demands of lip synchrony.

All of the preceding examples show that each and every translation decision, particularly the more complex ones, was subject to the ultimate goals of functionality and preservation of original intended effect, which allowed the translator to address and solve any and all problems of translation in the manner that would best serve the attainment of these goals.

On the use of explicit translation

In the translations of these scripts for dubbing a greater degree of explicitness can be observed, as in numerous instances information that was only implicit in the originals is made explicit in the translated scripts. By acting in this way, it is expected that the Spanish versions thus produced be as informative as the originals. However, resorting to explicit translation is not always justified, as there are instances in which translating explicitly is in no way an option superior to translating directly. Sometimes the sense that is made explicit by the translation is implicit in the context but not in the original text, and by so doing the effect of the particular scene where the explicit translation is inserted can be altered, strengthening it in some instances, lessening it in others. There is nothing in the dubs studied that suggests the deliberate use of explicit translation procedures as a means to modify the effect of a scene. Quite the opposite is true: it seems that the translator was never fully aware of the repercussions of the indiscriminate use of this translation procedure.

On the translation of texts inserts appearing on screen

The first conclusion that can be drawn from the study of these dubs on VHS and DVD format is that they are not accurate and reliable sources for the study of the translation into Spanish of the text inserts appearing in the English versions these films. This is perhaps the most important fact for researchers to recognize. An attentive analysis of the Spanish dubs of the Disney Classics that are currently on the market leads one to conclude that the translation of text inserts was tackled rather carelessly and haphazardly. However, such a

conclusion should be carefully re-examined, since neither the VHS nor the DVD formats allow the researcher to accurately determine how these inserts were dealt with in the Spanish versions of these films. This is because there is no guarantee that the films available in either or both of these two formats contain the same images that were seen in movie theatres when the films were first shown. In fact, some times the images shown on VHS will differ to some extent from those shown on DVD, and vice versa. The reason for this is that the change in format that makes it possible for a film projected on the large screen of a movie theatre to later be enjoyed on the small screen of a television set or computer monitor usually affects the size of the image, which is generally substantially reduced. As a consequence, sometimes text inserts that could easily be seen and read on the big screen do not show on VHS or DVD format, as formatting cuts them out, leaving them forever off the narrow confines of smaller screens. This is one of the reasons why some DVD releases choose the widescreen format, which brings back text inserts partially or totally eliminated by previous VHS formatting.

It is also important to call attention to the practices of redrawing and erasing text inserts, which are not at all unusual in these dubs. It is not uncommon to find that a text insert has been erased on VHS but reappears on DVD, or vice versa. This is partly explained by the fact that, with the noted exceptions of the region 1 and 4 releases of *Snow White* and *Dumbo*, today The Walt Disney Company distributes on DVD only the English versions of its Classics, which versions show text inserts as they were originally drawn in English, and not as they were subsequently redrawn (or erased) for the Spanish dub. Thus, it is often the case that the viewer of one of these DVDs is unknowingly watching the original English film while listening to the audio track of the Spanish dub, the odd appearance onscreen of a text insert in English being the only thing that betrays Disney's ingenious solution to the problem of distributing dubs in foreign languages worldwide.

This situation makes it necessary to first elucidate whether the dubs available currently for domestic use differ from their English originals that premiered at movie theaters and, if so, to what extent, especially as regards the translation of text inserts appearing onscreen. Perhaps that will allow researchers to precisely clarify the specific criteria that governed the translation of these elements. Until then, researchers will have to

conclude that they were translated in a rather haphazard and unsystematic manner, as such is the impression that the available dubs produce.

Even though the English originals never included intertitles or subtitles due to the limited reading capacity of the younger audiences, texts of variable length are shown in the form of *didascalia*, particularly in the films based on classic tales. It is common for these films to begin by showing a book where the first few paragraphs of the story can be read. Despite the fact that in the oldest dubs these *didascalia* were not supported by a narrating voice, Disney ended up incorporating sound to them as a common practice, both in the English original and in the Spanish dubs. Even though “dubbing” these text inserts in Spanish is a valid translation procedure, the fact that the original text is there to be seen in the original language becomes incongruent and undermines the “illusion of originality” that dubbing seeks. Redrawing the text insert in the target language seems to be the only way to avoid this. I will later discuss erasing these inserts as a possible solution to this problem.

The analysis of these dubs shows that the redrawing in Spanish of text inserts as a means of “visual translation” was not governed by systematic criteria. It is not unusual to find that in the same dub some inserts were redrawn in the target language while others were not. Determining the reasons behind this apparently random procedure remains an open line of research for future papers.

Redrawing text inserts has produced incongruent dubs in which the audio does not match the redrawn text that is displayed on the screen. The dubs and “redubs” of *Snow White* are a case in point. Since the said incongruity is commensurate to the amount of time that the English text insert remains on screen in the dubbed version (which, in turn, depends on its length), *didascalia* (always of greater length due to their narrative nature) produce an extended feeling of incongruity, more noticeable than the similar effect produced by other types of inserts of this kind. This is why –because of the high degree of information usually communicated by *didascalia*– redrawing and voice-over seem to be better ways of handling these translation units. For the same reason, erasing *didascalia* does not seem an acceptable solution.

The same applies in the case of diegetic texts, which are shorter than *didascalia* (and which produce, for that reason, a shorter feeling of incongruity) but just as important for the audience to follow the plot. In these instances the Spanish dubs tend to favor

procedures of translation of an aural nature. Very often these texts, if not redrawn, end up being translated by the characters themselves, who read out in Spanish the text that is seen on the screen to be written in English. As I have pointed out earlier, these “traces” of English in the dubbed version, despite there being incongruent, do not usually produce negative reactions in the spectator, since the latter commonly takes sides with the translator and cooperates to produce a successful dubbing experience. Another way of translating this type of text insert is to use the voices of those characters who are heard but not seen on a particular scene (*off voice* is the technical term for this) and mouths articulating hidden from view, belonging to characters who are seen interacting on the scene.

In the case of non-diegetic texts, to the translation procedures mentioned above one can add non-translation and suppression (erasing the text insert). The reader should keep in mind that these are purely decorative texts, not vital for the development and correct understanding of the plot. Besides, these inserts are usually displayed very briefly, thereby producing the briefest feeling of incongruency. The analysis of these dubs shows that even these text inserts were handled in a disorganized manner. In the same dub some can be found redrawn in Spanish while others were deleted altogether. There are also instances in which they were left in English, hoping perhaps that the context would help interpret them without the need for a translation, which is never a foregone conclusion.

Future research should determine if erasing these texts is a better option than redrawing and non-translation, since it is virtually cost-free, it completely avoids incongruency, it does not undermine the “illusion of originality” and never does it interfere with the correct understanding of the plot by the audience.

According to the methodology used to carry out this research, these are the overall defining traits of the translation style that characterized the Spanish dubs of the Disney animated Classics produced until 1977, always with regards to the particular translation issues that have been studied. Different methodologies may well provide different answers to the same or different questions, and will surely provide further new and relevant information that will be helpful in describing this particular style of translation.

These dubs can be studied in many different ways and from many different angles, all of them interesting, in my opinion, and surely helpful to those researchers interested in

the history, the didactics and the theory of audiovisual translation. This dissertation paper shows just one way to look at these dubs.

I have a feeling that, because researchers in Spain seem to have paid very little attention to these dubs, there is much to be done, as is evidenced by the questions that this dissertation paper has left unanswered.

Afterthought

I am fully aware that, after five years of work, this research project is by no means concluded. Nor is this dissertation paper but a step along the way.

Ever since I began to study the Spanish dubs of the Disney animated Classics, an idea took form in my mind as regards the kind of dissertation paper I would write as well as the one that I would not want to write. I am aware that this is a rather atypical dissertation paper, mainly because it is the one that I have wanted to write all along, for the first to the last page. My work through these years of research has just provided the *flesh* that dresses the structure (the *skeleton*, so to speak) that I envisioned five years ago. I have been fortunate to have professor Fernando Toda, PhD. guiding my work. Mr Toda trusted me from the very beginning and deliberately chose to let me do as I pleased, knowing that I am by nature a stubborn man who will not change his mind easily.

It is for all these reasons that any faults that may be found in this dissertation paper are entirely my own. Its virtues, if any, are largely the responsibility of the people who have helped me. I have just done my best to explain in the clearest and most attractive possible way the findings and information that these years of stimulating and rewarding work have revealed.

This dissertation paper presents a great deal of information about a large number of films. I am aware that many of the issues I have touched on in the preceding pages would grant that dissertation papers be fully devoted to them. This is perhaps tantamount to saying that maybe these issues have been approached very lightly and superficially here. On the other hand, many interesting lines of research remain therefore open for future work, something which has always been one of the objectives of my research. I shall feel rewarded if one day the shortcomings of this dissertation paper so disturb a student or research that he or she takes it upon himself or herself to study these dubs with a greater

degree of scientific rigor and abstract thinking than I have. Also, I shall feel tremendously happy should the strengths and virtues of this dissertation paper so stimulate a student or a researcher that he or she takes it upon himself or herself to study these dubs with greater love and enjoyment than I have.

Be that as it may, one way or the other, using these dubs as a valid topic of academic research will help in elevating the Spanish versions of these films to the place they so rightfully deserve among the most influential translations produced in Spanish in recent times. May they be studied and discussed as extensively as their most renowned literary counterparts.